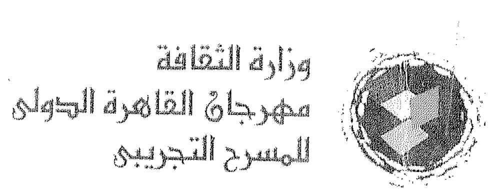


١٠

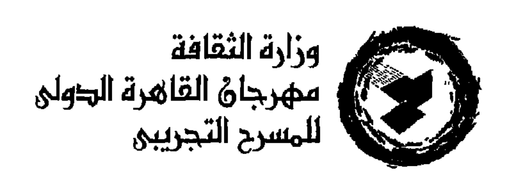
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

الدراما مابعد الكولونيالية
النظرية والممارسة



تأليف: هيلين جيلبرت
جوان تومكينز
ترجمة: سامح فكري
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة: سامي خشبة

اهداءات ٢٠٠٠
أكاديمية الفنون المصرية
القاهرة



الدراما مابعد الكولونيالية

النظرية والممارسة

تأليف : هيلين جيلبرت
جوان تومكينز
ترجمة: سامح فكرى
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : سامى خشبة

تصميم وتنفيذ : أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى:

POST- COLONIAL DRAMA :

Theory, practice, politics

Helen Gilbert

and

Joanne Tompkins

Routledge : London 1996



كنت علي يقين أن فكرة هذا المهرجان إذا استطاعت أن تفرض نفسها، فسوف يفضي بنا الأمر إلي حياة مسرحية مختلفة، تعكس تبدلات جمالية شديدة العمق، ويصبح هذا المهرجان رمزاً لامتلاك شجاعة البحث الدءوب عن رؤي فنية جديدة، تحتاج إلي ثقه من نوع جديد في قدرتها علي الصمود أمام الصدمات الفنية وسط حشد التفاعلات لتجارب عالمية متنوعة.

لقد وسع هذا المهرجان معارفنا عن المسرح في العالم، فقدم تجارب مسرحية لفرق عديدة، منها مايسحر، ومنها مايثير، ومنها مايبهر، تجارب ساخنة وصادمة ومتأججة، إبداعات مثل وتر الكمان المشدود، تنتج حالات انفعالية ترتكز علي خيال غير محدود، يصطفي البساطة ويرفض الآلية.

وعلي الجانب الآخر قدم المهرجان ترجمات لما يزيد عن المئة كتاب لتيارات المسرح في العالم عن كل اللغات، واستقدم شخصيات مرموقة في عالم المسرح لتشارك في فعالياته تحكيماً ونقاشاً وحواراً.

إن السنوات العشر لهذا المهرجان ، هي سنوات الإصرار علي القيمة، ورفض الانغلاق المميت، ومواجهة تسلط ماهو منفصل عن كل ماهو حيوي ومتحرك في الحياة، عن كل ماهو مشرق ونبيل وجوهرى في الفن.

كان ومازال حرصنا أن يستوعب شبابنا تلك التجارب، ويتفتح أمامه منظور جديد في مسيرة إبداعاته، وأن يقيم علاقة نقدية مع ذاته علي نحو يجدد فكره وتعبيره وابتكاراته، ليمارس علاقته بحاضرة بصورة فعالة، وهو بالفعل ماتشهد به حركة شباب المسرح المصري الآن.

فاروق حسني

وزير الثقافة



التجريب وتمايز الثقافات

يواجه التجريب قدراً من العناد والممانعة، تختلف درجتهما من مجتمع لآخر، لما يحدثه من خلل بتهديده لحدود الطمأنينة التي تخلقها ***نماذج الاحتذاء*** بفعل اعتياد الممارسة، ومأزق هذه ***النماذج*** أنها تنكفئ علي ذاتها، وتعيد إنتاج وتكرار مفاهيم وتصورات علي أنها ثوابت مطلقة، فتتجمد وتنعزل عن المستجدات والتفاعلات التي تحول العالم إلي حالة من السيولة الدائمة، ويغذي صدامها مع تيارات التجريب أنها تراها خرقاً وتجاوزاً يتهدد استقرارها، فينشغل دعاة ***نماذج الاحتذاء*** بآليات المدافعة، ولا ينشغلون بالالتفات الي مايكشف عنه اقتحام واختراق مناطق ومجالات كانت من قبل ممنوعة أو ممتنعة ومساحات كانت مجهولة أو مستبعدة.

ويكتسب التجريب أهميته من أنه حالة من الإبداع المستمر غير المحصور أو المقيد، يتجدد مع كل قراءة خلاقة وتأويل وتجاوز للحياة والإنسان في علاقتهما بالإبداع، ليكشف ماهو خفي، ويضئ ماهو معتم، ليغير علاقاتنا بالعالم وبالأشياء.

ويرتكز التجريب علي تخطي ***نماذج الاحتذاء*** المحاصرة بالسكون بنقدها لتتجدد من خلال ممارسات متنوعة في عالم الممكنات، معتمداً علي الحرية التي تؤهله للكشف عن إمكانات مستترة داخليا، بجهد الذات علي الذات وعياً، وبفهم منفتح علي الخارج إدراكاً.

هذا التحرر يعكس طاقة الفكر النقدي للتجريب، الذي يتجاوز المنظومة المغلقة والصيغ المقيدة، ليخلق معاييره وأشكال انتظامه، ويراهن علي التحول وتجدد الفهم وأدواته، لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير، تحرراً من المطابقة وفتحاً للمنظومات المغلقة، مفسحاً مساحات البحث عن مراكز جديدة للتعبير في ذوات المبدعين، متجاوزاً التقاليد بتصوراتها وأدواتها، طارحاً مفهوم ***لعبة الإمكانيات*** في مقابل ضرورة ***الاحتذاء***، أي التعدد والاختلاف في مقابل تابوت ***التنميط*** والأشكال المغلقة والمطلقة.

ولأن التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف، فهو لا يستخدم اللغة المقيدة، فطرح الاسئلة الدائم هو معياره الوحيد وليس معطيات الأجوبة، وإذا كان التجريب في العلوم يتفق مع التجريب في الفن من حيث إنه لا يمكن اعتبار مايصل إليه التجريب فيهما أمراً مطلقاً، فإنهما يختلفان في أن التجريب في العلوم ينسخ حديثه قديمه، اما التجريب في الفن فهو لا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤي وينوع الأساليب، إنه اختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات، يضع كل الأشياء تحت الاختبار، فينتج إبداعات تجسد انحرافات متطرفة عن مسارات تقاليد الأساليب المسبقة، بحثاً عن مصادر للتعبير مغايرة، وعن فهم للعالم يتجاوز حدود المسبوق، وتخطّي للمناهج المهيمنة بالخروج عن الطرق المعبدة، ليبدع تصورات وليدة حوار مع الأفكار والأشكال والأدوات، تغذيها أخيلة مفتوحة انفتاح الخيال ذاته للتجدد والتفرد، والتي تعزز المخالفة للقيود والأنماط وكسر المحظورات، باعتبار أن استقلال الخيال الشعري يؤكد استمرار تراكم الخبرة الجمالية، ويرفض كل منظومة تنفي غيرها وتنغلق علي ذاتها.

يحمي التجريب الفن إذن من الخطورة الحقيقية التي تواجهه، بل وتواجه أي ثقافة بصفة عامة، وهي محاولة الحصار والعزلة، إذ تعد دعاوي اصحاب ***نماذج الاحتذاء*** بحتمية الحفاظ علي مجموعة التقاليد والقواعد تهديداً لمستقبل الفن ووأداً للابتكار والتجدد، والتقاليد هنا تعني العرف والاعتياد كطريقة في العمل والتفكير والتعبير، وإذا كان العلم في جوهره يناهض التقاليد لأنه يغالب الاجترار، ويبحث **في** المجهول و **عن** الاختراع، فإنه بذلك يتفق مع التجريب فى الفن في موقفه من التقاليد باعتبارها محاولة للتحنيط والحفاظ علي طريقة من طرق تصور الواقع والتعبير عنه، إذ خطاب التجريب يؤكد أنه لا توجد ***ذات*** تستطيع أن تشكل مرآة تعكس رؤية كاملة مستوعبة للواقع والعالم، لكن يوجد تفاعل متبادل بين ذات المبدع وبين الواقع والعالم، ويشكل هذا التفاعل مانسميه ***: الرؤي***، وبدون تعدد هذه ***الرؤي*** يذوب الواقع في سلسلة من أحادية لا نهاية لها من إعادة الإنتاج، والتي بفعل تكرارها وتنميطاتها تنتج صوراً مشوهة جامدة لم تعد تملك القدرة علي البقاء أو الفناء.

وقد تتقنع دعاوي أصحاب ***نماذج الاحتذاء*** بفكرة الحفاظ علي ***النقاء الثقافي*** كحماية للتمايز والخصوصية الثقافية، وذلك لتواجه تيار التفاعل والانفتاح واكتساب القدرات، وتتعمد تجاهل تطور الثقافات وتفاعلها، فالتمايز الثقافي لا ينفي التفاعل مع الثقافات الأخري، والمجتمعات علي خريطة العالم منذ فجر التاريخ لم تتطور في معزل عن بعضها، فلقد لعبت تبادلات المسافات الطويلة، عبر فترات التاريخ العالمي باجتيازها حدود المجتمعات دوراً هاماً فى تفاعل الثقافات بين البلدان المختلفة، ووسعت من مساحات هذا التفاعل الابتكارات المتواصلة في مجال تقنيات النقل، فالثقافة العربية الإسلامية تفاعلت مع عناصر من الثقافات الفارسية واليونانية والهندية والصينية وغيرها، والثقافة الأوروبية في عصر النهضة تفاعلت مع عناصر من ثقافات عربية ويونانية ورومانية وصينية وهندية، أي أنه ليس هناك من ثقافة تتمتع بالنقاء البحت.

كما تتعمد هذه الدعاوي خلط المفاهيم بين ماتعني ***التقاليد*** *"Traditions"* ومايعني ***الموروث*** *"Heritage"*. فالتقاليد الفنية تعني نوعاً من الممارسات الفنية تحقق الحد الأدني من الحس المشترك، وترسخ قواعد وعادات تجاه أسلوب ما لصياغة بنية فنية، كذوق يسود فترة أو مرحلة، وهو مايمكن استبداله، أو أن تحل غيرها مكانها، أما ***الموروث الثقافي*** *"Cultural Heritage"* فهو إرث الخبرات التاريخية في مكوناتها الاساسية، والمتعلق بتطور الإنسان الروحي وفق مجموعة المعارف الثابتة والمستقرة والدائمة، والتى انتقلت من جيل لآخر، وكونت مجمل ثقافته، وشكلت ذاكرة قيم الحياة الداخلية والتي بدونها تعم الفوضي، إذ هي محصلة التفاعل بين علاقات ثلاث، هى العقيدة والدين، والمجتمع والطبيعة، والرغبات والغرائز والحاجات، أي العلاقة مع الله، والآخر، والذات، وهذا مايحدد التمايز بين ثقافة وأخري.

والتمايز الثقافي بقابليته للتجدد والتفاعل، هو في ذاته المناعة الحقيقية التي تواجه الاقصاء والاستنزاف والتقلص والتآكل والهيمنة والاستلاب، الذى يقطع الانتماء عن

الذات انسحاقاً وانبهاراً؛ كما أن شبكة الحماية المؤثرة لأي ثقافة من أن تصبح مسخاً ثقافياً، هو التعامل الواعي المتفاعل والإيجابي الخلاق مع تجليات التقدم العلمي والتقنيات وحقائق العصر، والاحتكاك دون الانعزال، ورفض القولبة والتنميط والجمود علي التقاليد. وتلك هي الثمرة المؤكدة للسيادة والتمايز، والتي تعكس اشتغال آليات تكيفها وتجددها وتحققها، استيعابا وانصهاراً، صداً للاستباحة والانحسار بتوفر شروط حضورها في غير ما انفكاك عن محيطها، أو مجافاة لمستجدات العصر وخصام الآخر؛ فالتمايز الثقافي لايعني النفي وانما يعني الاختلاف، لايعني المركزية والإكراه وإنما يعني الاعتراف بالاخر والحوار، ولايعني التشرنق والانكفاء علي الذات، بل يعني الاصغاء المتبادل، لايعني انتهاك حرمات الثقافات، وانما يعني احترام حق الآخر في التفرد.

وقد يزداد تأثير أصحاب هذه الدعاوي من مجتمع لآخر، تبعاً لنقاط ضعف تتصل بغياب أو شحوب دور الأطر المؤسسية المحفزة للأبداع أفراداً وجماعات، والوقوع المستمر في هوة الانعزال، وإشاعة روح التعصب، وعدم الإحاطة بقضايا التطور، والعداء ضد الجديد المعرفي، وانعدام الخرائط المعلوماتية، وعدم الاعتراف بتراكم الخبرات الجمالية المتنوعة ، بل وكل المفاهيم الاستكشافية ، واجتهادات القراءات الجديدة لتطورات العصر ؛ ولأن التجريب لايطرح نفسه ***بديلاً*** للأشكال الفنية السابقة عليه، بل ***مقابلاً*** لها لاينفيها، ولأن أصحاب نماذج الاحتذاء يرفضون التجريب ويعتبرونه تجاوزاً وخرقاً ويلزم محوه وعدم تداوله، فإن المأزق بالتالي يجسد تيارين فكريين، أحدهما يمتلك تصوراً أحادياً يقينياً، يرفض التبادل والتفاعل والابتكار، والآخر يمتلك حرية مفتوحة على فضاءات تكشف المجهول واللا متوقع، توسع مساحات الفهم بإعادة ترتيب العلاقات بين الأشياء، وتطرح تركيبات تتضمن فتوحات وتصورات مغايرة إبداعاً، وفي إطار هذا التحديد فإن نجاح التجريب يتطلب فاعلية فكرية تعري وتفضح وتنقد آليات حجب حرية الإبداع، فحرية المبدع لا تتجزأ، فهي ليست فقط في خطابه ***الفكري***، لكن أيضا وبذات القدر في ***كيفية*** تعبيره، وابتكاره للصيغ والأشكال والعلاقات والبنيات.

القضية المركزية للتجريب إذن هي *الحرية* بمعناها العام، وهو مايتطلب التحصن بوعي المأزق ، وتعديل عناصر المواجهة واسلوبها أمام الفخاخ التي ترفض التنوع وتعدد الاصوات والتجدد، إن فقدان الحرية يحرمنا من أن ندرك العالم، لامتناع طرح الأسئلة المستمرة من أجل الإدراك، وإذا ماكانت الحرية تمنح *العلم* المسعي لتصحيح دائم للخطأ، فإنها تمنح الفن كل مسعي جمالي جديد، وإحساس جمالي جديد، ومحتوي جمالي جديد، اغناءً للقدرة الإنسانية وتفتحها، وهو ثراء يجب بذل الجهد من أجل تحقيقه لأنه يحرر المعارف ويشجع التساؤلات، ويبدل الأزمنة عندما لا يعود محظوراً طرح الاسئلة الصحيحة، وينفي مقولة أن الاشياء هي ماهي عليه وليس غير ذلك، ويؤكد أنه ليس هناك من نموذج مستقر مهما بلغ من النجاح يستطيع أن يحبسنا في إطار منظومته.

ونظل دائما نحمل مشاعر التقدير للفنان فاروق حسني وزير الثقافة، صاحب فكرة وراعي هذا المهرجان مهرجان الحرية، والذى لولا إيمانه بطاقة الابتكار والإبداع ما استطاع نبته أن يستمر عشر سنوات.

أ.د/ فوزي فهمي أحمد

رئيس المهرجان



مقدمة:
رد الفعل (إزاء) الإمبراطورية

فى عام ١٩٠٧ كتبت **جريدة المسرح The Theatre** وهى مطبوعة صدرت فى سيدنى ولم تستمر طويلاً - عن "الدراما التحريضية" فى الفلبين؛ ولاحظت هذه الجريدة أن الفلبينيين - الذين كانوا تحت حكم الولايات المتحدة آنذاك- قد تحولوا بمسرحهم نحو غاية تحريضية، وإن كانت السلطات لم تر فى ذلك ما يمكن إخضاعه للرقابة، وذلك فيما عدا المسرحيات التى تنطوى على نبرة أكثر جرأة، والتى ترمى إلى إثارة الروح الوطنية *(17 : 1907)*، وهكذا استخدم الفلبينيون ملابس ذات طابع مسيّس لاختراق الإعلام الأمريكى :

> *هذه الملابس عادة ماتكون ملونة ومجعدة بشكل واضح، وعند إشارة محددة يتدافع الممثلون والممثلات سويًا - دون تصميم واضح - ويتمايلون فى منتصف الخشبة على مقربة من الإضاءة الأمامية فى تشكيلات تجسد صورة حية ومتحركة ومؤثرة للعلم الفلبينى، ولاتستمر هذه الصورة الطيفية سوى لحظة واحدة، ولكنها كافية لاستثارة صيحات وهتاف جمهور الحاضرين، تلك الصيحات التى تهدر بفرحة ملتهبة غامرة، هذا فى حين أن جمهور الحاضرين من الأمريكيين - الذين يفتقرون إلى ذات الفطنة - يبدون تعجبهم إزاء هذا الصياح .*

(المرجع السابق P. 17)

مثل هذا العرض الذى استوعبه الفلبينيون فى إطاره السياسى، وقصر جمهور الأمريكيين - الذين هم هدف فعل المقاومة السياسى - عن استيعابه يعد مثالاً على الطابع السياسى للمسرح فى سياق ما بعد الكولونيالية، والتى يمثل فيها العرض المسرحى أداة مناهضة للإمبريالية، ويركز هذا الكتاب على الطرائق التى تتبعها دراما بعد الكولونيالية لمقاومة الإمبريالية وآثارها؛ ومن ثم نسعى فى هذا الكتاب إلى تحديد الطرق الممكنة التى يمكن من خلالها قراءة النصوص المسرحية التى أنتجها عالم مابعد الاستعمار هذا فضلاً عن الطرق التى يمكن من خلالها تأويل الاستراتيجيات التى ينتجها كتاب المسرح، والممثلون والمخرجون، والموسيقيون والمصممون فى إعادة صياغتهم للحظة تاريخية أو شخصية ما أو نص إمبريالى أو حتى بناء مسرحى .

مابعد الكولونيالية

إن فى استخدام البادئة "مابعد" Post مخاطرة كبيرة؛ وذلك لأنها تكاد الآن تقترن بكل مفهوم أو حالة أو نظرية (ومنها على سبيل المثال مابعد الحداثة، ومابعد النسوية، ومابعد البنيوية، ومابعد الصناعية). وعلى الرغم من المخاطرة الكامنة فى ضم مصطلح مابعد الكولونيالية إلى قائمة المصطلحات المقترنة بالبادئة "مابعد" والتى أصبحت تفتقر إلى جدواها ودلالتها على نحو متزايد - على الرغم من ذلك فإن مصطلح مابعد الكولونيالية حسب تصورنا يُعد أكثر دلالة على الموضوع الذى يحيل إليه من تلك المصطلحات التى تستعمل كبدائل له مثل أدب دول الكومنولث، وهو تعبير متقادم ينفى التمايز؛ والآداب الجديدة المكتوبة بالإنجليزية، والتى لايستحق صفة "الجديد" إلا القليل جداً منها؛ والمصطلح الذى استخدمته رابطة اللغات الحديثة وهو الآداب غير البريطانية والأمريكية، وهو تصنيف يكرس عملية التهميش المتأصلة التى تعرضت لها

هذه الآداب من قبل الدول التى أعلنت نفسها تاريخيًا باعتبارها ممثلة للمركز الثقافى الحواضرى metropolitan أو السائد. إن مصطلح مابعد الكولونيالية غالبًا ما يتم تعريفه على نحو ضيق للغاية؛ فالمصطلح - وفقًا للاشتقاق اللغوى الصارم - كثيراً ما يُساء فهمه على أنه مفهوم زمنى يشير إلى الفترة الزمنية التى أعقبت زوال الاستعمار، أو الفترة التى أعقبت الاستقلال السياسى الذى تتحرر دولة ما بموجبه من حكم ما وتستبدله بحكومة أخرى. لايعبر مفهوم مابعد الكولونيالية عن تعاقب غائى ساذج يبطل بموجبه الكولونيالية [(١)] ويحل محلها، وإنما تشتبك مابعد الكولونيالية مع وتناوىء كل من خطابات الكولونيالية وبنيات القوة، والتراتبيات الاجتماعية. إن الاستعمار يعمل على نحو مخاتل، فهو يخترق ما هو أكثر من الدوائر السياسية، ويتجاوز مجرد الاحتفال بالاستقلال. تعمل آثار الاستعمار على تشكيل كل من اللغة والتعليم، والدين، والحساسية الفنية، بل وتشكيل الثقافة الشعبية على نحو متنام. وعلى هذا الأساس وجب على نظرية مابعد الكولونيالية أن تتجاوب مع ماهو أكثر من مجرد مرحلة مابعد الاستقلال من زاوية التعاقب الزمنى، ومع ماهو أكثر من مجرد التجربة الاستطرادية للإمبريالية؛ وحسبما أورد آلان لوسون Alan Lawson فإن مابعد الكولونيالية تمثل "حركة تاريخية - تحليلية ذات باعث سياسى تشتبك مع آثار الكولونيالية وتقاومها وتسعى إلى إبطالها وذلك فى الدوائر المادية والتاريخية، والثقافية- السياسية، والتعليمية، والاستطرادية، والنصية" ***(1992 : 156)*** . من نافل القول إن مابعد الكولونيالية تتناول ردود الأفعال إزاء الكولونيالية، وذلك فى سياق لايتحدد بالضرورة من خلال محددات زمنية : ويتمثل هذا السياق فى المسرحيات والروايات، والكتابات الشعرية والأفلام مابعد الكولونيالية، والتى تصبح جميعًا تعبيراً نصيًا / ثقافيًا عن مقاومة الاستعمار . ومن ثم فإن مابعد الكولونيالية تمثل أثراً نصيًا واستراتيچية للقراءة . وغالبًا ماتعمل الممارسة النظرية لما بعد الكولونيالية على مستويين، فهى تحاول من جهة الإبانة عن حالة مابعد الكولونيالية

التى تنطوى عليها نصوص معينة، وتحاول من جهة أخرى إماطة اللثام عن أية بنيات أو مؤسسات باقية من القوة الكولونيالية .

على الرغم من تقاطع الأطر الزمنية لكل من مابعد الكولونيالية و مابعد الحداثة بشكل عام، وعلى الرغم من احتواء نصوص مابعد الكولونيالية- فى الغالب- على التقنيات الأدبية لما بعد الحداثة، فإنه لايمكن المرادفة بين المفهومين. إن مابعد الحداثة تقوم - فى جزء من حيثياتها - على تفكيك القيود التى تفرضها مفاهيم من قبيل النوع الأدبى والسلطة والقيمة وهى قيود غالبًا ماتكون غير مكتوبة، وإن كان استدعاؤها يحدث مراراً. أما برنامج عمل مابعد الكولونيالية فهو - على نحو أكثر تخصيصًا - ذى طابع سياسى إذ يقوم على تفكيك الحدود والمحددات التى تقوم على الهيمنة، والتى تخلق علاقات قوة غير متكافئة تقوم على تلك التقابلات الثنائية من قبيل "نحن وهم " و "العالم الأول والعالم الثالث" و "الأبيض والأسود" و "المستعمِر coloniser والمستعمَر colonised". من المؤكد أن النصوص مابعد الحداثية نصوص سياسية، ولكن النصوص مابعد الكولونيالية تتبنى هدفًا سياسيًا أكثر تحديداً ألا وهو الخلخلة المستمرة للسلطة السياسية والثقافية للإمبريالية؛ لذا فإن مابعد الكولونيالية ترتبط بالخطابات النسوية والخطابات التى تقوم على أساس طبقى وذلك أكثر من ارتباطها بما بعد الحداثة حتى وإن كانا يعمدان إلى استخدام صيغ أدبية متشابهة .

إن آثار مابعد الكولونيالية يمكن أن تكون واسعة المدى فى إطار برنامج عملها المحدد. إن أدب مابعد الكولونيالية - على حد تعبير ستيفن سليمون Stephen Slemon - "شكل من أشكال النقد الثقافى والتحليل النقدى الثقافى cultural critique، وهو طريقة لتحرير مجتمعات بجملتها من شفرات الهيمنة المقترنة بالهيكلة الثقافية cultural organization ، وهو يعد - فى جوهره - شكل من

أشكال الاشتباك الجدلى مع عملية إنتاج المعنى الثقافى التى تتم فى إطار الهيمنة" (1987 : 14) . من ناحية أخري فإن قدرة مسرح مابعد الكولونيالية على الاشتباك العلنى مع الهيكل الاجتماعى وعلى التحليل النقدى للبنيات السياسية تتجاوز بكثير قدرة النص الشعرى والنص السردى بما يتسما به من ظرفية منعزلة نسبيًا؛ ورغم ذلك فإن ممارسى المسرح يتعرضون لمخاطرة التدخل السياسى فى أنشطتهم، وذلك فى صورة الرقابة أو السجن وهو ماتشهد عليه تجارب "رندرا" Rendra فى اندونيسيا ، و"نجوجى واثيونج أو" Nagûgi Wa Thiong' O فى كينيا وعدد لايحصى من كتاب الدراما من جنوب أفريقيا . إن مصادرة الكتب عملية تحدث بعد صدور الكتاب، ولكن عند ايقاف عرض مسرحى حى على نحو علنى يلقى القبض على الممثلين وكتاب الدراما متلبسين فى فعل المناهضة السياسية .

يقوم المشروع الذى تؤسس له دراسات مابعد الكولونيالية على ثنائية غالبًا ما تنطوى على مفارقة : الطرف الأول لهذه الثنائية هو تسجيل الخبرات المشتركة بين المستعمرات السابقة، والطرف الثانى هو تسجيل التباينات اللافتة التى تميز كلاً من هذه المستعمرات. وتحذرنا "لاورا كريسمان" من أن العملية النقدية للأدب المعاصر لأمة ما لايمكن عزلها عن التاريخ الإمبريالى الذى أنتج الصيغة المعاصرة لهذه الأمة (1990 :38). وتطرح "شيڤا نايبول" Shiva Naipul - وهى كاتبة من ترينيداد- المسألة بشكل أكثر وضوحًا قائلة : "لايوجد أدب منعدم الصلة بسياقه، فحيوية هذا الأدب إنما تنبع - أساسًا - من تجذره فى عالم ذى طابع خاص" (122 : 1971). ومن هنا فإن نقد مابعد الكولونيالية يجب أن يحرص على مساوقة contextualize المشابهات بين - على سبيل المثال - أثر الطقس على التراثين المسرحيين الغانى والهندى، وفى الوقت نفسه يحرص على إبراز التباينات الدالة فى تواريخ وثقافات ولغات وسياسات هاتين الثقافتين . هذا الالتفات الخاص إلى مسألة "الاختلاف" هو مايميز فعالية مابعد الكولونيالية ويقوم كل من "آلان لاوسون" Alan Lawson

وكريس تيفين Chris Tiffin بوضعة سياسات وإمكانات الاختلاف داخل بناء له جدواه فيقولان :

> *إن مفهوم "الاختلاف" الذى يستدعى داخل الخطاب الكولونيالى فكرة الانزياح عن الممارسة الأوروبية المعيارية، ومن ثم يمثل علامة على التدنى، هذا المفهوم ذاته فى التحليل مابعد الكولونيالى يعد علامة على الهوية والصوت ومن ثم امتلاك القوة. ليس الاختلاف هو المعيار الذى تعجز من خلاله البنية المعرفية episteme الأوروبية عن استيعاب الذات الواعية بنفسها والمعبرة عنها. فضلاً عن ذلك فإن الاختلاف يستدعى الإرجاء deference وتعيين الذات self - location .. : ليست كل أشكال الاختلاف متماثلة .*
>
> *(1994 - 230)*

إن أى نظرية تطرحها مابعد الكولونيالية وتعجز عن إدراك التمايز بين "أشكال الاختلاف differences ستعيد خلق التراتبيات الزائفة، والقراءات الخاطئة، أشكال الإسكات silencings والنوازع اللاتاريخية ahistoricisms التى تشكل جزءاً من المشروع الإمبريالى. إن التحليلات النقدية التى تنتجها مابعد الكولونيالية غالبًا ماتكون ردود أفعال إزاء تلك الطروحات التى تقوم أساسًا على محاولات المجانسة homogenize بين النصوص والتواريخ histories والثقافات .

يدور الكثير من النقاش حول أى الدول يمكن أن تعتبر جزءاً من العالم مابعد الكولونيالى. وعلى اعتبار أن دول الاتحاد السوفييتى السابق تبنت المصطلح لتشير به إلى مرحلة مابعد "الجلاسنوست" post-glasnost فإن مابعد الكولونيالية لاتقتصر على حكومة إمبريالية معينة حتى وإن كان المصطلح غالبًا مايشير إلى المستعمرات السابقة للإمبراطورية البريطانية، والتى تشكل- مع بعض الاستثناءات- محور هذه الدراسة. كانت الإمبراطورية البريطانية أكبر إمبراطورية حديثة، ولازالت آثارها قائمة

حتى اليوم وذلك من خلال إعادة تنظيم دول الكومنولث السابقة بشكل يسمح بمراقبة التحالفات السياسية و التبادل التجارى بين المستعمرات السابقة. إن العديد من هذه المستعمرات السابقة يمتلك الآن تراثًا لغويًا يرتكز على اللغة الإنجليزية؛ وعلى الرغم من أن الانجليزية ليست اللغة الوحيدة للكتابة مابعد الكولونيالية [٢] - ذلك أن استخدام لغات متباينة أمر حيوى بالنسبة للآداب مابعد الكولونيالية- إلا أنها اللغة الأساس بالنسبة لمعظم النصوص التى يطرحها هذا الكتاب للمناقشة .إن الحوارات داخل حركة مابعد الكولونيالية هى ذاتها مشحونة بالانقسام والاختلاف، وذلك ماتشى به التباينات الواضحة بين العديد من الكتب النقدية الحديثة. وأقدم أهم معالجة نظرية فى هذا المجال هو كتاب ***الإمبراطورية ترد الكتابة : النظرية والتطبيق فى الآداب مابعد الكولونيالية*** ***The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures (1989)*** لمؤلفيه بيل أشكروفت Ashcroft وجاريث جريفيث Griffiths وهيلين تيفين Tiffin ؛ ويقدم هذا الكتاب مناحى عديدة لدراسة الآداب مابعد الكولونيالية مركزاً على اللغة؛ وفى عام ١٩٩٥ أصدر ذات المؤلفين كتابًا آخر بعنوان ***دليل القارىء إلى الدراسات مابعد الكولونيالية*** ***The Post-Colonial Studies Reader***. أما دليل القارىء الذى حرره باتريك ويليامز Williams و "لاورا كريسمان" Chrisman بعنوان ***الخطاب الكولونيالى والنظرية مابعد الكولونيالية*** ***Colonial Discourse and Post-Colonial Theory (1993)*** فيعد واحد من القراءات المتعددة فى هذا الحقل و التى تطرح التساؤلات حول المناطق و (أو) الدوائر المختلفة التى تزعم لنفسها مكانًا تحت مظلة مابعد الكولونيالية. [٣] وتشيد هذه الدراسة الأخيرة إشادة بالغة بكتاب إدوارد سعيد ***الاستشراق*** ***Orientalism*** وفكرته حول بناء الآخر الشرقى وترى أن كتاب سعيد والمفهوم الذى طرحه يمثلان النص/ المفهوم الجوهر فى مجال مابعد الكولونيالية؛ لكن هذه الدراسة تسقط من حسابها المستعمرات الاستيطانية من بين مناطق أخرى حيث يفقد مفهوم سعيد عن الاستشراق فعاليته التاريخية أو حتى يصبح غير قابل للتطبيق. وهذه الدراسة الأخيرة إذ تتجاهل على

نحو عام السكان الأصليين للمناطق المستوطنة فإنها تحصر عالم مابعد الكولونيالية فى مجرد نظام يخلو على نحو غريب من الجدل والمفارقة اللتان تشكلان عنصراً حتميةً وبنائيًا فى تجربة الدولة بعد عصر الإمبريالية.[٤] إن الطروحات الجوهرانية essentialist التى تبناها العديد من النقاد فيما يتعلق بمن يحق له المشاركة فى الخطاب مابعد الكولونيالى غالبًا ما تتطور إلى خلافات حول مفهوم القوة فى مقابل العجز، كما تتطور هذه الطروحات لتتخذ شكل المنافسة حول من الذى يمكن أن يشغل موقع الضحية على نحو أكثر تأثيراً؛ والمفارقة التى تنطوى عليها هذه المجادلات أن مثل هذه الصراعات لاتفعل أكثر من مجرد قلب invert الهيمنة (بشكل عقيم) التى تتأسس عليها الإمبريالية. ولعل الأمريكيين أكثر معقولية وفعالية إن أبرزنا الاختلافات بين المستعمرات السابقة مع عدم تجاهل المتشابهات بينها .

يزعم كل من " كريس تيفين " و " آلان لوسون " أن " النصية الإمبريالية imperial textuality تعمل على نقل الملكية appropriates والتشويه والمحو erases بل والاحتواء contains أيضًا " (*1994 : 6*). يرمى المشروع الإمبريالى إلى احتواء الثقافات / الذوات بغرض السيطرة عليها، إلا أن أيًا من المستعمرات السابقة لايمكن صياغتها بهذه البساطة من قبل الخطاب الكولونيالى، فكل موقف مابعد كولونيالى " سياسيًا " كان أم " تاريخيًا " أم " لغويًا " أم " ثقافيًا " هو بالضرورة أكثر تعقيداً مما يتصور المستعمر. ومن بين المنظرين الآخرين الذين ناقشوا بعض هذه القضايا الشائكة، وأضافوا إلى ماتنطوى عليها من تعقيد وطوروها على نحو مثمر- من بين هولاء "هومى بابا " Homi Bhabha الذى يستعرض فى أعماله الوضعية النفسية لكل من المستعمر coloniser والمستعمَر colonised والتى تتسم بالتناقض ambivalent ، فعلى النقيض من القناعات الكامنة فى التقابل الثنائى بين المستعمر والمستعمَر يرى " بابا " (*1984*) أن المستعمَر colonised ***ليس دائمًا عاجزاً*** ، وأن المستعمر coloniser ***ليس دائمًا قويًا*** . هذا التناقض الكامن فى تلك الثنائيات من شأنه أن يساعد على تقويض كل التقابلات الثنائية، ففى ثنائية الأبيض والأسود - على سبيل المثال - لايعرف الأبيض فقط فى

ضوء ما هو أسود وإنما يرتكز على معرفة مفهومية لما يعنيه السواد، وهي معرفة من شأنها أن تعمل على الخلخلة الدائمة للقوة التي يستثمرها مفهوم " الأبيض " وليس تلك التي يقوم عليها مفهوم " الأسود ". ويساعد عمل " بابا " على نحو قيم على تفكيك الثنائيات (ومايعادلها من بنيات القوة) وذلك من خلال إدراك التناقضات الحتمية التي تنطوي عليها . إن مصطلح مابعد الكولونيالي - كما يشير كل من "أشكروفت " و " جريفيث " و " تيفين " يترادف مع الألتباس والتعقيد اللذين تتسم بهما الخبرات الثقافية العديدة والمختلفة التي يضمرها هذا المصطلح وينطوي عليها " (2 : 1995) يوجد على الأقل نوعان من المستعمرات السابقة ضمن ماتبقى من الإمبراطورية البريطانية. النوع الأول - والذي يمكن تسميته بمستعمرات المستوطنين settler - invader colonies - عبارة عن مساحات شاسعة من الأراضي أعلنت أرضًا فضاء أو شبه فضاء أو مأهولة "بسكان أصليين "[٥] مذعنين وذلك في وقت الكشوفات الإمبريالية الأولى (وذلك على الرغم من المعرفة الكاملة بوجود سكان أصليين indigenous) . وهذه المستعمرات بإمكانها أن تتناسى حضور السكان الأصليين تمامًا، وذلك بعدما غزا المستوطنون هذه القطاعات وطردوا سكانها المحليين أو ذبحوهم أو أخضعوهم لخدمتهم . إن الوضع الذي تشغله مستعمرات المستوطنين - المحتلين تلك (أستراليا ، كندا ، نيوزيلاندا / أيوتيروا،[٦] وفي بعض الحالات جنوب أفريقيا) هو وضع إشكالي للغاية : فهذه المستعمرات لاتفي بالمتطلبات التي يمكن على أساسها أن تقبل داخل العالم " الأول " و" القديم " الذي هو أوروبا، كما أنها ليست فقيرة بالدرجة الكافية التي يمكن معها إدراجها ضمن دول " العالم الثالث " وهي تسمية تحددت على المستويين الاقتصادي والسياسي " وهي لم تزل تستخدم للحديث عن العالم مابعد الكولونيالي . تشغل مستعمرات المستوطنين - المحتلين وضعية ملتبسة وهي وضعية " العالم الثاني " Second World (***Lawson 1994***) والتي ليست بالعالم الأول أو العالم الثالث ،فهذه المستغمرات تم استعمارها من قبل أوروبا في الوقت الذي استعمروا هم فيه شعوبًا أصلية تعرضت (ولازالت تتعرض) لقيود على الحرية والدين واللغة والهيكل الاجتماعي، وهذه القيود ذاتها

أدت إلى تشظى وتبعثر تواريخ histories العديد من المستعمرات التى تدرج ضمن النوع الثانى ، وهى مستعمرات الاحتلال "occupation" colonies . وتضم هذه المستعمرات الهند وأجزاء من جنوب شرق آسيا ، وغرب ووسط أفريقيا ، والعديد من جـزر الكاريبى . [(٧)] تتشابه مستعمرات المستوطنين - المحتلين مع مستعمرات " الاحتلال " (والتى تعتبر ثقافات مابعد كولونيالية خالصة بالمقارنة مع مستعمرات المحتلين - المستوطنين) فى العديد من الأوضاع التى تشغلها الذات المستعمرة ، وفى العديد من عمليات الاستبعاد الجغرافى والتاريخى. إن المدى الذى وصلت إليه البلاغة الإمبريالية وتغلغلت داخل هذين النمطين من المستعمرات يجعل من الصعوبة بمكان إزاحة قيود الإخضاع ، والدونية واللامعنى التى تتعرض لها الذات المستعمَرة على نحو قسرى .

مابعد الكولونيالية والدراما

تركز هذه الدراسة على مسرحيات من استراليا ، وكندا والهند وأيرالندا ، ونيوزلندا ، ودول مختلفة من أفريقيا ، وأجزاء من جنوب شرق آسيا ، وجزر الكاريبى . وبالنسبة لأيرلندا - وهى أقدم مستعمرة بريطانية - فغالبًا ما ينظر إليها باعتبارها ليست جزءًا من العالم مابعد الكولونيالى، ومرجع ذلك جزئيًا هو أنها تقع خارج دائرة أوروبا . إلا أن القهر السياسى والاقتصادى الذى عانته أيرلندا على مر القرون على أيدى البريطانيين ، ومقاومتها لمثل هذه السيطرة يضعها داخل النموذج مابعد الكولونيالى. ومن ناحية أخرى فإننا لانعتبر الولايات المتحدة - والتى كانت سابقًا مستعمرة بريطانية- ضمن العالم مابعد الكولونيالى ذلك أن القوة السياسية والعسكرية التى توظفها الولايات المتحدة فى قيامها بدورها كقوة عظمى قد أخرجتها خارج دائرة الهامشية التاريخية والثقافية، وهى السمة التى تشترك فيها كل المستعمرات السابقة. ورغم ذلك فإن الامبريالية الجديدة التى تنتهجها أمريكا American neo-imperialism والممارسات الإمبريالية الجديدة للعديد من المستعمرات السابقة ستجد لها نصيبًا فى هذه الدراسة. إن الإمبريالية الجديدة والتى تتخذ عادة شكل

المشروعات التصنيعية ذات العائد المربح للأطراف المشاركين فيها أو السياحة أو برامج المعونة- هذه الإمبريالية الجديدة تكرر على نحو نموذجي العديد من نفس ألعاب القوة والصراعات التى تجلت فى الأنشطة الإمبريالية الأولى . لايتعرض هذا الكتاب- لسبب مختلف تمامًا- لتحليل الدراما الهندية بالتفصيل الشديد، ذلك أن تاريخ هذه الدراما وممارستها يتسم بالتعقيد الشديد وهو مايستحيل معه إيفاءها حقها ضمن دراسة مقارنة [(٨)] فى أغلبها. فضلاً عن ذلك فإن الأشكال المتنوعة للدراما والرقص واللغات والثقافات التى أثرت فى المسرح الهندى تعد هائلة للغاية بشكل يصعب معه دراستها فى نص لا يكرس نفسه إلا للهند وحدها. وللسبب نفسه لن ينظر باستفاضة فى الدراما الخاصة ببعض قطاعات آسيا بالمقارنة مع الدراما التى أنتجتها أجزاء أخرى من الإمبراطورية السابقة. ورغم ذلك فإن العديد من طروحاتنا يصدق على هذه السياقات، ونرجو من قرائنا أن يجدوا ذلك فرصة لاختبار صحة نظريتنا بدلاً من إدانة هذا النص لعدم انطباق فرضياته على الاستثنائى والخارج عن القاعدة.

عندما كان الأوروبيون يستوطنون مستعمرة ما كانوا يعمدون إلى تقديم الدراما الأوروبية - باعتبارها إحدى العلامات الباكرة على الثقافة / الحضارة المستقرة، وهو ما أدى - طبقًا للسجلات الرسمية - إلى طمس أشكال العروض المسرحية الأصلية لسنوات عديدة؛ [(٩)] ففى عام ١٦٨٢ - على سبيل المثال - تم إنشاء بيت مسرحى فى جامايكا ظل يعمل حتى تحرير العبيد عام ١٨٣٨ ***(Wright 1937:6)***. أيضًا تكاثر عدد مسارح البروسنيوم الضخمة فى الهند بداية من عام ١٧٥٣، وقبل حلول عام ١٨٣١ كانت خمسة مسارح عامة ذات سعة كبيرة قد أنشئت، وقد دفعت شعبية هذه المسارح الأمراء الهنود إلى تشييد العديد من المسارح الخاصة المنافسة التى قاموا بتمويلها بأنفسهم ***(Mukherjee 1982: Uiii, Yajnik 1970: 86)***. وهذه المسارح جميعًا - سواء المسرح الجامايكى أو المسارح الهندية لم تصمم للشعوب الأصلية أو العبيد الذين تم نقلهم إلى هذه المستعمرات، وإنما شيدت هذه المسارح لامتاع الضباط البريطانيين . قدمت أول مسرحية على خشبة المسرح فى كندا عام ١٦٠٦ وكتبها مارك ليسكاربوت Marc Lescarbot بعنوان ***Theatre***

Neptune en la Narvelle France ، وقام بتقديمها المكتشفون الفرنسيون. وتضمن هذا العرض كلمات من مختلف اللغات الكندية الأصلية هذا فضلاً عن إحالات إلى الجغرافيا الكندية وذلك داخل إطار يميل أكثر نحو الأسلوب الفرنسى المعروف *(Goldie 1989 : 186)*. إن طبيعة المسرح المصمم خصيصًا لضباط وقوات الاستعمار استدعت أن تكون المسرحيات المقدمة فى هذه البلدان بمثابة إعادة إنتاج للنماذج الإمبريالية من حيث الأسلوب والتيمة والمحتوى . وبطبيعة الحال أدخل على هذه المسرحيات عناصر مختلفة تعكس " الصبغة المحلية " ، فقد نجد مثلاً إحدى مسرحيات المستوطنين الأوائل وهى تصور إحدى شخصيات السكان الأصليين native character بالطريقة ذاتها التى قدم بها المسرح البريطانى فى القرن التاسع عشر شخصية الأيرلندى السكير، فتصور هذه الشخصية باعتبارها هامشية، كما تقدم بإعتبارها محل سخرية وغير محتملة على نحو كبير . على الرغم من أن المحاولات المسرحية التى حاولت الخروج على الحبكات الإمبريالية يبدو وكأنها انحصرت بشكل عام فى المسائل المتعلقة بالمنظر المسرحى والشخصيات الثانوية التى تقدم من آن لآخر – على الرغم من ذلك فإن المسرحيات التى قدمت فى المستعمرات كانت أحيانًا تعمد إلى تحويل هذه "الصبغة المحلية " المجردة إلى خطابات لها قدرة أكبر على المقاومة، ففى حالة أستراليا على سبيل المثال أتاح عرض أول مسرحية غربية عام ١٧٨٩ – وكان عن نص ***ضابط التجنيد*** ***The Recruiting Officer*** لجورج فاركار George Farquhar – فرصة مبكرة للمقاومة السياسية، فطاقم المسرحية (الذى كان يتكون أساسًا من المحكوم عليهم بالسجن والمنقولين إلى المستعمرات) استخدم المحاكمة ذات الطابع البيرلسكى burlesque والتيمة العسكرية اللتين تقوم عليهما المسرحية كوسيلة مناسبة للتعبير عن الحياة فى مستعمرة تنشأ على فكرة العقاب، كما قام طاقم المسرحية أيضًا بكتابة إبيلوج جديد لمسرحية فاركار أبرزوا فيه مأزقهم . إن المسرح الكولونيالى- إذن – يمكن النظر إليه باعتباره وسيلة فاعلة للإصلاح الاجتماعى، وباعتباره وسيلة للمناهضة السياسية .

على الرغم من أن الكاتبة المسرحية النيچيرية أولا روتيمى Ola Rotimi ترى أن الدراما هى أفضل وسيط فنى يمكن أن يعبر عن أفريقيا لأنها ليست بمتغربة عن أفريقيا من حيث الشكل كما هو الحال مع الرواية (12 : 1985) فإن أغلب النقد مابعد الكولونيالى يتجاهل الدراما، ولعل ذلك يرجع إلى أن الشكل الدرامى غير خالص على نحو واضح، ذلك أن " السكريبتات " المسرحية هى مجرد جزء من الخبرة المسرحية، ومن ثم فإن العرض المسرحى يصعب توثيقه.(١٠) وإذا أخذنا فى الاعتبار أن النظريات الدرامية ونظريات العرض المسرحى - خصوصًا تلك المرتبطة بالنقد البريشتى والنقد النسوى والنقد المسمى بالدراسات الثقافية- لديها الكثير لتقديمه للطروحات مابعد الكولونيالية فيما يتعلق باللغة ومفهوم المساءلة interpellation وتكوين الذات subject- formation والتمثيل representation وأشكال المقاومة- اذا أخذنا فى الاعتبار هذا كله لوجدنا أن تهميش الدراما يشكل فجوة كبيرة فى الدراسات مابعد الكولونيالية. إن دراسة الدراما من خلال الأطر المفهومية التى طورتها الدراسات مابعد الكولونيالية ليس مجرد نقل وتطبيق لاستراتيجيات القراءة بشكل تبسيطى وغير إشكالى ذلك أن بعض الأنظمة الإدلالية signifying systems التى تطرح من خلالها المسرحيات معناها تختلف على نحو هائل عن تلك الأنظمة المرتبطة بالنصوص التى لم تصمم أصلاً لكى تكون عرضًا . لذا فإنه على الرغم من أن هذه الدراسة تسعى إلى إضاءة الموضوع الذى تتناوله من خلال المنحى النظرى الذى انتقته إلا أنها أيضًا ترمى إلى توسيع الحدود الحالية لهذا المنحى . وفى هذا الخصوص نجد أن نظريات الدراما والعرض المسرحى لديها الكثير لتضيفه إلى الجدل المثار حول الكيفية التى تعبر بها القوة الامبريالية عن نفسها و (أو) الكيفية التى تناهض بها هذه القوة .

يقع مجال بحثنا فى ثلاثة أقسام رئيسية تتعلق بالعرض المسرحى مابعد الكولونيالى وهى : اللغة الدرامية (الصوتية والبصرية كما يتم التعبير عنها من خلال الجسد المؤدى) ، وتنظيم الفضاء والزمن المسرحيين، والتحكم فى المواضعات السردية والأدائية للدراما . وداخل هذا الإطار سيتم التركيز بالضرورة على العلائق بين الشكل والمحتوى وهو ما يأخذه فى الاعتبار دائمًا أى منحى مسيَّس فى دراسة المسرح .



على ذلك هو مايكتبه جوتام داسجويتا Dasgupta - وهو ناقد من نيويورك - عن التثاقفية فيجمع بين روح كتب الفيدا Vedas الهندية و " مذهب " فى أغنية شعبية أمريكية حديثة. وإذ يزعم " داسجويتا " أن التثاقفية تأخذ فى الاعتبار دوائر التأثير الشخصية والجماهيرية ينهى طرحه - دون مفارقة واضحة - بعبارة " نحن العالم " *(1991a:332)* . إن هذا المفهوم الإمبريالى الذى يرى أن الولايات المتحدة هى العالم يصدر عن أغنية شعبية خادعة * التى وان كانت توحى فى الظاهر بأنها تهدف لجمع التبرعات للمتضورين جوعًا فى افريقيا إلا أنها تعيد ترسيخ الامتياز / القوة الغربية (خاصة الأمريكية) من خلال التأكيد على قدرة الغرب على أداء الأعمال الصالحة. ويعد هذا المدخل التثاقفى متمركزاً حول ذاته بشكل واضح، فهذا المدخل غالبًا ما ينطوى على أنشطة طفيلية تقوم على أخذ ما يبدو نافعًا ومائزاً من ثقافة أخرى وترك هذه الثقافة دونما أدنى شىء سوى أن تتاح لها فرصة (مشكوك فى أمرها) أن تبدو وكأنها ذات صلة بأمة (أمم) قوية وذات نفوذ. ولكن ليس كل منظرى الدراسات التثاقفية ذوى نزعات عرقية : إن " روستوم باروشا " Bharucha على سبيل المثال ومعه آخرين على وعى تام بالتداعيات السياسية الناجمة عن عدم الاعتراف بالخصوصية التاريخية والسياسية والثقافية لبلد ما . يهاجم " باروشا " نقاد من قبيل شيشنر و باربا و بيتر بروك وذلك لتنقيبهم فى الثقافات الغرائبية exotic- عادة ماتكون ثقافات العالم الثالث - بحثًا عن مادة مسرحية خام، وذلك على ذات النحو الذى عُرف عن الشركات متعددة الجنسية التى تستغل المواد الخام والعمالة الرخيصة فى العالم النامى متجاهلة ماقد يتعرض له السكان المحليون من تلويث

** الإشارة هنا إلى أغنية " نحن العالم ، نحن الأطفال " We are the World, We are the Children التى ظهرت فى أوائل الثمانينيات وشارك فيها بالغناء الجماعى لجوم الغناء الأمريكيين، وكان من بينهم مايكل جاكسون . (المترجم)*

لأرضهم وحرمان من الأمن والأمان. وفضلاً عن تجاهل الاختلافات بين الشعوب المستعمرة يتحرك أيضًا وعلى نحو خطير فى اتجاه النقد العولمى universalist criticism الذى يزعم أن أى نص بإمكانه أن يخاطب القراء من كافة أنحاء العالم لأنه ينطوى - على سبيل المثال- على مبادىء حياتية كونية. والنصوص التى تعكس مثل هذه " الحقائق الكونية " عادة مايكون قد تم نزعها عن سياقها الاجتماعى والتاريخى. وعلى الرغم من أن التيمة الكونية تعد واحدة من الصيحات السهلة والمفضلة لدى نقاد المسرح إلا أنها تتيح الفرصة لإبراز فكرة الاختلاف الثقافى .

محددات الدراما مابعد الكولونيالية

إن الوحدة الظاهرية للإمبراطورية البريطانية (والتى يعبر عنها ذلك اللون القرمزى الذى يغطى مساحة هائلة فوق الخرائط المدرسية، والذى يشير إلى الأماكن التى تخضع لحكم ملكة إنجلترا) تم نفيها بشكل جوهرى من خلال النصوص مابعد الكولونيالية. غالبًا ماترفض الآداب مابعد الكولونيالية فكرة الإغلاق closure وذلك للتأكيد على الطابع المؤقت provisionality للهويات مابعد الكولونيالية وهو مايدعم تعليق هيلين تيفين عندما قالت إن " تفكيك الاستعمار decolonization يعد بمثابة عملية وليس وصولاً إلى نقطة نهائية " *(1987a : 17)* ، وغياب النتيجة النهائية عن مشروع تفكيك الاستعمار لايعبر عن فشل ولكنه يشير بالأحرى إلى الطرائق التى تعيد التمازج بين بعضها البعض والتى تحدد من خلالها الذوات المستعمَرة معالمها الآن. وعندما تتموضع هذه الذوات داخل الأشكال الهجينة الصادرة عن أنظمة ثقافية متباينة فإن هذه الذوات يمكنها توظيف واستثمار ماأطلقت عليه ديانا بريدون Brydon "التفشى" (1990) الذى يصبح بموجبه التأثير الصادر عن ثقافات متعددة إيجابيًا أكثر منه سلبيًا كما هو الحال - على سبيل المثال - فى التزاوج بين

الأجناس miscegenation .

وتمشيًا مع أهداف هذه الدراسة يمكن تحديد معالم العرض المسرحى مابعد الكولونيالى باعتباره يحتوى على الآتى :

- أفعال تتجاوب مع تجربة الإمبريالية سواء على نحو مباشر أو غير مباشر؛
- أفعال تؤدى بغرض تدويم continuation و (أو) ابتعاث المجتمعات المستعمرة (وأحيانًا المجتمعات التى لم تتصل بغيرها من المجتمعات الأخرى)
- أفعال تؤدى فى وجود وعى بالصيغ والأشكال الناتجة عن الاتصال بالمجتمعات الأخرى بل وأحيانًا يتم إدراج وادخال هذه الصيغ .
- أفعال تستجوب الهيمنة التى تنطوى عليها عملية التمثيل الإمبريالى.[١١] imperial representation .

يقوم هذا الكتاب على الإنجاز القائم الذى تمخض عنه مجالان منفصلان هما دراسات مابعد الكولونيالية ودراسات العرض المسرحى، كما يطور الكتاب أطر مابعد كولونيالية وأدائية ونظرية بالارتباط مع مسرحيات منتقاة من عدد من الدول. ولايحاول هذا الكتاب تصنيف النصوص والمناطق الجغرافية، وأنماط المسرحيات، والمقاربات التاريخية للدراما، أو التعريف بالكتاب البارزين فى البلاد المختلفة، كما لايحاول هذا الكتاب مناقشة التقاليد المسرحية القومية لكل بلد على حدة.[١٢] إن القراء يجب أن يكونوا قادرين على استخدام الأطر التى نطرحها باعتبارها استراتيجيات قراءة صالحة لتأويل عدد من النصوص المسرحية مابعد الكولونيالية وصالحة لتفكيك الفكر الإمبريالى والممارسات والحكومات الإمبريالية. إن أحد أهداف هذا الكتاب هى تعليم القراء وجمهور المسرح كيف يعيدوا قراءة النصوص أو يعيدوا

النظر فيها بغية إدراك البرامج السياسية الاستراتيجية الخاصة بهم ذلك أن " القوة الحقيقية الكامنة فى فن الدراما - على حد قول يان ستيدمان Ian Steadman فى إطار حديثه عن المسرح فى جنوب إفريقيا - إنما تكمن فى قدرته على تعليم الناس كيف يفكروا" بشكل متفتح (1991:78) ومجاوز للمعايير الضيقة للوضع القائم وللقهر السياسى بل ومجاز حتى للياقة السياسية political correctness. وتمشيًا مع هذه الغاية فنحن ننشغل على نحو خاص بالتقاطع الحادث بين النظرية الدرامية ونظريات الأعراف داخل السياقات مابعد الكولونيالية؛ وداخل مختلف التوجهات النسوية بما فى ذلك العديد من أشكال الحركة النسوية فى دول العالم الثالث والتى يمكن من خلالها وصف الجسد وهويته الجنسية، ومن خلال الجسد والصوت والفضاء المسرحى باعتبارها جميعًا مجالات لمقاومة أشكال الهيمنة الإمبريالية، ومن خلال انتشار الممارسات الثقافية الممسرحة من قبيل الطقس والكرنفال، وذلك بغية تقويض تقاليد تراثية مفروضة. ومن ثم فإن الفصل الأول يوجز عملية تكوين الخطاب النقيض للتراث المعتمد canonical counter- discourse والتى يبطل من خلالها تمييز النصوص الإمبريالية / الكلاسيكية بشكل آلى على حساب الخطابات الأخرى. أما الفصل الثانى فيضع الطقس والكرنفال فى سياقهما باعتبارهما شكلان يتقاطعان معا ويعيدان تشكيل الدراما بطرائق غير غربية. أما الفصلان الثالث والرابع فيسلطان الضوء على الكيفية التى يفصح بها كل من التاريخ واللغة عن نفسيهما فى الدراما مابعد الكولونيالية، والكيفية التى يعيدان بها إعادة تشكيل النصوص المسرحية. تعد عملية الاستعادة التاريخية historical recuperation واحدة من الأهداف والتأثيرات المحورية التى تسعى إلى إحرازها العديد من المسرحيات مابعد الكولونيالية والتى عادة ماتروى الجانب الآخر من قصة البيض الغزاة وذلك بغية مناهضة الرواية الرسمية للتاريخ والمحفوظة فى النصوص الإمبريالية. وكما هو الحال مع الرواية التى قدمها المستعمر coloniser للتاريخ فإن لغته أيضًا شغلت وضع السيادة

وهو الوضع الذى يجب مساءلته وتفكيكه كجزء من مشروع تفكيك الاستعمار. إن التناولات المسرحية للغة الانجليزية يمكن أن تضاعف على نحو دال الآثار السياسية التى تحرزها أية مسرحية ذلك أن التناولات مابعد الكولونيالية للغة الإنجليزية لجحت فى ترحيل مكان المركز الذى تشغله اللغة الإنجليزية وذلك بإفقادها هذا المركز decentring it *(1987:117)*. أيضًا فإن أنماط التواصل الأخرى مثل الأغنية والموسيقا تعمل على زعزعة الوضع السياسى الذى تشغله الإنجليزية المنطوقة باعتبارها الأداة السائدة لنقل المعنى. يهتم الفصل الخامس بدراسة الجسد فى مختلف سياقاته الكولونيالية ومابعد الكولونيالية، كما يولى هذا الفصل اهتمام خاص بالطرائق التى يمكن من خلالها للمسرح أن يستعيد الجسد المتشظى والمفكك الذى يعد سمة على الكولونيالية. أخيراً يقوم الفصل السادس بعمل مسح للتجليات المعاصرة للإمبريالية الجديدة مع تركيز خاص على آثار السياحة وعولمة وسائل الاعلام .

تتواجد الذات المستعَمرة colonised داخل منظومة تمثيلية representational معقدة وتتموضع على نحو متباين بين قوى متناقضة (داخل ثقافات المستوطنين الغزاة) أو تصور فى وضع مناوىء للقوى الإمبريالية (داخل ثقافات الاحتلال هذا فضلاً عن الثقافات الأصلية داخل دول المستوطنين- الغزاة). أيضًا فإن السياق ثلاثى الأبعاد والحى للمسرح يضيف إلى تعقيد تمثيلات الذات المستعمَرة colonised لذا فإن تأويل الدراما مابعد الكولونيالية يستدعى تحليلاً واعيًا لأنظمة العلامات المتعددة. يتناول هذا النص مثل هذه القضايا بغية إتاحة طرائق هى بمثابة رد فعل إزاء أشكال الهيمنة الإمبريالية التى لازالت تتجلى فى العالم .



الفصل الأول

إعادة مساءلة الكلاسيكيات:
الخطاب النقيض للتراث المعتمد

– كونستانس : هل عرفت عن الله أنه يدعى شكسبير ؟
ديدمونة : شيك سبير * ؟ لعله إله الحرب الوثنى .
(مسرحية ***عمت مساء ياديدمونة عمت صباحًا يا چولييت***
لمؤلفتها آن مارى مكدونالد (*1990:36*) .

الخطاب النقيض والتراث المعتمد

ظل التعليم الرسمى الذى يمنح للذوات الكولونيالية – ولأجيال عديدة أثناء (وفى الأغلب بعد) الحكم الإمبريالى – منحصراً فى الاهتمامات والتراثات المعتمدة المرتبطة بمركز أوروبى بعيد . وبسبب الوظائف الهيومانية المفترض أن يؤديها " الأدب الإنجليزى" شغل وضعية مائزة داخل الفصول الدراسية مابعد الكولونيالية، حيث كان الهدف من دراسته "تحضير" *Civilise* الطلبة الأصليين بأن يبث فيهم الذائقة والقيم البريطانية دون اعتبار لمقتضيات السياق المحلى[1] وهكذا وجدنا قصيدة ويليام وردزورث " تجولت وحيداً كسحابة "I Wandered Lonely as a Cloud تدرس لطلبة من جزر الهند الغربية وكينيا والهند لم يروا زهرة نرجس daffodil

---

* اسم شكسبير هنا تم تفكيكه إلى مفردتين يعنيان فى الإنجليزية " يهز الرمح " (المترجم)

فى حيـاتهم يتناول " چورج ريجا " George Ryga هذا المثـال بالذات فى مسرحية *نشوة ريتاچو* (١٩٦٧) [٢] ***The Ecstasy of Rita Joe*** عندما نجد ريتاچو الفتاة الكندية الأصلية وهى غير قادرة على تذكر الشعر الذى حفظته فى مقرر أستاذها . إن السطور التى يستشهد بها المعلم ويتوقع أن يسمع بقيتها من التلميذة تغيم فى اللامعنى وذلك لتداخل دروس الشعر مع دروس الدراسات الاجتماعية وذلك فى اللحظة التى ترى فيها ريتاچو أستاذها وهو يأمرها بالقول " قولى ورائى!" تجولت وحيداً كسحابة تطفو عاليًا فوق الوديان والتلال ... عندما رأيت بغتة جمهرة... بوتقة الانصهار" (90 : 1971) هذا النمط العتيق من التعليم الأدبى والذى يقوم على المركزية العرقية تم إلغاؤه منذ عقود عديدة فى معظم المستعمرات السابقة حول العالم حيث أصبحت النظم التعليمية الآن تسعى إلى أن تعكس التواريخ والثقافات المحلية على التعليم . ورغم ذلك لايزال للتراث الإمبريالى المعتمد وجوده فى العديد من المجتمعات مابعد الكولونيالية، وهو الأمر الذى لا يتبدى فقط فى اختيار المناهج والقيمة النسبية التى تسبغ على النصوص الأوروبية، ولكنه يتبدى أيضًا من خلال الطرائق التى تدرس بها هذه النصوص - إذ عادة مايتم تدريسها دون اعتبار جاد لتوجهاتها الأيديولوچية .

إذا أخذنا فى الاعتبار التأثير الذى يحدثه التعليم الكولونيالى الذى يعمل من خلال الأدب على تكريس قيم اجتماعية - ثقافية خاصة جداً تحت ستار الحقيقة الكونية لما اندهشنا لذلك الجهد البارز من قبل الكتاب / الفنانين المستعمَرين لإعادة تناول الكلاسيكيات الأوروبية لاستثمارها فى إطار أكثر محلية ولتجريدها من سلطتها/ أصالتها المفترضة. تسمى هيلين تيفين هذا المشروع " بالخطاب النقيض للتراث المعتمد" (1987a : 22)، وهى عملية يقوم بموجبها الكاتب مابعد الكولونيالى بتعرية وتفكيك القناعات الأساسية التى يتبناها نص معتمد

canonical معين وذلك من خلال إيجاد نص " نقيض" "counter text" يحتفظ بالعديد من الدوال المميزة للنص الأصلى مع تغيير بنيات القوة التى يقوم عليها هذا النص، وهو مايتم غالبًا على نحو مجازى allegorically. إن تقديم صياغة مسرحية staging لنص مسرحى معتمد فى حالته البكر قد يكون بمثابة خطاب نقيض يؤدى إلى خلق مناطق توتر بين النص الأصلى الإنجليزى وعملية تجسيد هذا النص فى إطار محلى، وهذا التوتر ينشأ من خلال العرض المسرحى الذى يعمل على مراجعة النص، فإعادة كتابة الشخصيات والسردية والسياق، و (أو) الجنس الأدبى للنص المعتمد هو بمثابة وسيلة لمساءلة الإرث الثقافى للإمبريالية، وبمثابة خلق فرص متجددة للاشتباك مع هذا الإرث من خلال الفنون الأدائية؛ ورغم ذلك فهذه لاتمثل استراتيجيات إحلال، إذ إنها ليست مجرد محاولة لإحلال التناول النقيض محل النص المعتمد. إن الخطاب النقيض يسعى إلى تفكيك دوال السلطة والقوة الفاعلة داخل النص المعتمد، كما يسعى إلى تحرير التمثيل representation من قبضة هذا النص ، وهو بذلك يتداخل مع هذا النص فيما يتعلق بالمشروطية الاجتماعية. يتناول هذا الفصل أشكالاً متباينة للخطاب النقيض للنصوص المعتمدة وذلك ضمن إطار المسرح مابعد الكولونيالى، كما يوجز هذا الفصل الطرائق المختلفة التى يمكن للعرض المسرحى من خلالها أن يشكل خطابًا نقيضًا .

ليست كل النصوص التى تحيل إلى نماذج معتمدة بمثابة خطاب نقيض. إن التناص intertextuality - والذى يحيل من خلاله نص ما إلى نصوص أو أنظمة نصية أخرى - لاينطوى بالضرورة على مشروع إعادة كتابة، ففى حين يقوم الخطاب النقيض دائمًا على التناص، لايعد التناص دائمًا خطابًا نقيضًا . إن الخطاب النقيض - حسب تعريفنا له - يعمل بشكل فاعل على زعزعة بنيات القوة التى يقوم عليها النص الأصلى، وليس مجرد الاعتراف بتأثير هذا النص، ومثل هذا الخطاب يميل إلى التركيز

على تقاليد معتمدة ومفروضة أكثر من التركيز على سرديات أصلية لها وجود سابق على وجود المستعمر وتنتمي إلى الثقافة المستعمَرة colonised لذا فعندما يعلق ڤيچاى ميشرا Vijay Mishra قائلاً : "قد يجوز لنا أن نزعم بأن كافة النصوص الأدبية والسينمائية والمسرحية الهندية تعيد كتابة ملحمة المهابهارتا على نحو لانهائى" (1991:195) فهو هنا لايستخدم عبارة "إعادة الكتابة" باعتبارها علامة على الخطاب النقيض بقدر مايستعملها تعبيراً عن التناص. فهو هنا يعنى أن كل السرديات الهندية تحيل إلى *المهابهاراتا* باعتبارها السياق والمؤثر، إلا أن هذا النص الأصل master text لايستهدف فى حد ذاته بغرض إعادة صياغته على نحو استراتيجى. وهذا النوع من إعادة الكتابة يحدث على نحو خاص فى مسرحية *الجسر* ***The Bridge (1980)*** لكاتبتها ستيلا كون Stella Kan والتى صاغت مسرحيتها تحت تأثير ملحمة هندية مؤثرة أخرى وهى *راماياتا* ***Ramayana*** وذلك بوعى ذاتى منها. هذه الدراما السنغافورية التى كتبتها كون - بما تنطوى عليه من إحالات تناصية إضافية إلى نص *مارا/صاد* لبيتر ڤايس - توظف ملحمة *راماياتا* باعتبارها مسرحية داخل مسرحية تقدم لمرضى مركز علاجى يحاولون التغلب على إدمان المخدرات. وتحتفظ كون هنا بالبنيات التقليدية قبل الاتصالية للملحمة، وتقدم صياغة درامية لها باعتبارها جزءاً من المسرحية المعاصرة وذلك حتى يمكن للمستويين السرديين أن يشرح أحدهما الآخر؛ وهكذا تؤدى تلك المقاطع من *الراماياتا* التى يبحث فيها راما عن زوجته سيتا التى اختطفها شيطان، وهذه المقاطع تؤدى بالملابس والموسيقى التقليدية، كما نجد راما يؤدى مشاهد الصيد بشكل إيمائى وبحركات راقصة لها طابعها الأسلوبى الخاص" (7 : 1981)، هذا فى حين يغنى قائد الكورال القصة للصبية الذين يتابعون الأحداث من فوق المنصة ؛ وفى أثناء ذلك يتابع الجمهور هاتين المجموعتين من الأحداث. وعندما ينجح الصبية فى التغلب على إدمانهم للمخدرات يُسمح لهم بالمشاركة فى بناء كوبرى بشرى يتمكن من خلاله راما من عبور البحر لإنقاذ سيتا. وهكذا فإن استخدام مسرحية

الجسر للراماياتا يتيح فهم أكبر (ومعاصر) لهذه الملحمة كما يكشف عن ارتباطها بالمجتمع بشكل متواتر باعتبارها أرشيفًا دراميًا ونقطة للإحالة الثقافية، وهذه المسرحية لا تستجوب فقط ميل الذائقة الغربية للمذهب الطبيعي باعتباره النمط المسرحي السائد وإنما تضع موضع التساؤل أيضًا هيمنة التوجهات الوضعية فيما يتعلق بمسألتي إعادة التأهيل والضبط الاجتماعي. إن طابع ما بعد الكولونيالية الذي يسم مسرحية ***الجسر*** والعديد غيرها من الأعمال التي توظف ملحمة ***الراماياتا*** أو ملحمة ***المهابهاراتا*** يكمن ليس فقط في مجرد إعادة كتابة السردية الأصلية وإنما يكمن في عملية التجاور juxtaposition التي يمكن إحداثها بين نص كلاسيكي محلي والنص الإمبريالي المقابل له، وهو أسلوب تكتيكي يتجاهل عملية تجسيد النصوص الأوروبية وما يلازمها من مواضعات مسرحية. إن كان ذلك يبين مدى الحاجة إلى التفرقة بين تأثير كل من التراث الموروث والتراث المفروض، فهو أيضا يشير إلى حقيقة هامة ينبغي ادراكها وهي أن بعض السرديات التقليدية تعمل على نحو يدعم العمل الإمبريالي وذلك بسبب تحيزات طبقية أو طائفية أو عرقية أو تتصل بالتفرقة على أساس الهوية الجنسية gender.

تعمد بعض المسرحيات إلى مجرد تقديم صياغة معاصرة contemporize للنصوص الكلاسيكية، وهو ما يخرج بها بالضرورة عن دائرة الخطاب النقيض للتراث المعتمد. ويمكن في هذا السياق أن نقدم مثالين لصياغتين معاصرتين لنص ***عابدات باخوس The Bacchae*** ليوربيديس وهي ***الحفلة الراقصة التي أقامها السيد أودواير Mr. O' Dwyer's Dancing Party (1968)*** والتي كتبها الشاعر والكاتب المسرحي النيوزيلندي چيمس باكستر Baxter، ***ونظرة فاحصة إلى الوجود A Refined Look at Existence*** (1966) والتي قدمها المسرحي الأسترالي رودني ميلجيت Milgate. تقدم هاتان المسرحيتان الخلفية المكانية والزمانية لدراما

يوربيديس داخل إطار محلى إلا أن الطريقة التى تقدمان بها الحبكة فى صيغة حديثة تجهض أية محاولة لإزاحة الهيمنة الإمبريالية بعيداً عن المركز؛ عوضًا عن ذلك، فإن كل ما يفعله هذان النصان هو جعل الإمبراطورية البريطانية أكثر قبولاً من جانب المستعمرات السابقة فى القرن العشرين. على الرغم من أن ميلجيت يقدم شخصية بينثيوس باعتباره أحد سكان أستراليا الأصليين إلا أنه يفوت على نفسه فرصة هامة، وهى توظيف هذه الشخصية بغرض إبراز قضية العلاقات العرقية داخل المجتمع الأسترالى فى الستينيات. بدلاً من ذلك تقدم شخصية بنثيوس فى هيئة شخصية من السكان الأصليين تحمل اسم بنتهاوس وهى شخصية عنصرية؛ أما دونيز "Donny's" (الذى يعد تعبيراً عن شخصية ديونيسيوس) فهو يسعى للانتقام من عائلته بشكل يجعله أكثر تمركزاً حول ذاته من الشخصية الأصلية التى ابتدعها يوربيديس. كذلك الحال بالنسبة للنص الذى كتبه باكستر والذى يركز على الملل الذى يعترى عدد من العلاقات الزوجية إبان فترة الستينيات فى مدينة ريپورا بنيوزلندا ، ولا يمكن اعتبار هذه المسرحية إعادة كتابة للنص المعتمد بشكل يدخلها ضمن إطار الممارسة ما بعد الكولونيالية، ولكنها مجرد صياغة حديثة للنص القديم، وهى صياغة تحمل طابع المعاداة للمرأة بشكل أو بآخر. لقد حققت هاتان المسرحيتان نجاحًا متوسطًا - وإن جاوزه الزمن - وذلك باعتبارهما صياغتين معاصرتين لمسرحية يونانية وذلك من خلال مرجعية استرالية وأخرى نيوزلندية.

إن تلك المسرحيات التى تفصح عن معالجات ضدية للتراث الأوروبى المعتمد تكاد دائمًا تستدخل عناصر أدائية وذلك باعتبارها جزءاً ضمن أدوات مقاومتها للإمبريالية. والدراما - كنوع فنى - تتسق على نحو خاص مع الخطاب النقيض، بل وتعتبر فعالة فى تعبيرها عن هذا الخطاب ذلك أن العرض المسرحى ذاته لديه القدرة على إعادة لحظة أصلية؛ بعبارة أخرى إن عمل " بروفات" لمسرحية ما وتقديمها هو بمثابة إعادة تمثيل نص

أصلى والاستجابة له بشكل متواتر. ومن ثم فإن الخطاب النقيض هو وارد دائمًا فى التقديم المسرحى لنص معتمد بل ومتوقع أيضًا فى بعض الحالات : على سبيل المثال من النادر جداً أن نرى عرضًا مسرحيًا يعالج مسرحية *العاصفة* لشكسبير ولايعيد صياغة شخصية كاليبان بشكل يؤكد أن النماذج المعرفية العرقية التى ميزت الفكر السائد فى عصر النهضة لم تعد مقبولة لغالبية جماهير القرن العشرين، وفى المجتمعات غير الغربية على وجه الخصوص. إن مستويات المعنى المتعددة والمعرفة المشفرة التى ينقلها العرض المسرحى (وهى معرفة تعجز كل من الرواية والشعر عن التعبير عنها بذات الكيفية) قادرة بمفردها أو مجتمعة أن تفعل فعل الخطاب النقيض. ومن بين هذه العلامات السيميوطبقية نجد الملابس وتصميم الديكور والتصميم المسرحى (أو تصميم الفراغ الذى يقع عليه الاختيار ليكون المسرح) والاضاءة والموسيقا ، وتصميم الرقصات، واللغات اللفظية والإيمائية (بما فى ذلك النبرة والمقام الصوتى) واختيار طاقم العاملين وعدد آخر من العوامل غير النصية مثل السياقات التاريخية وكيفية الإعلان عن النجوم واقتصاديات أسعار التذاكر. [٣] ومن ثم فإن مسرحة مشهد ما على سبيل المثال أو تصميم الملابس لشخصية معينة يمكن أن يتيح مستويات مضافة من الدلالة، وهذه المستويات بمقدورها مساءلة قناعات النص المعتمد سواء من خلال تقويض شفراته المعتادة كما هو الحال فى المحاكاة الساخرة parody أو من خلال تكييف appropriating هذه العلامات التمثيلية representational التى تعبر فى الأساس عن الجماعة / الثقافة السائدة. إن التحكم فى الشفرات والسياقات الأدائية لمسرحية ما يمكن أن يتمخض بشكل فاعل عن إزاحة بنيات القوة التى تبدو محتومة سلفًا داخل النص الأصلى، وذلك حتى مع وجود حوار ثابت أو حبكة مغلقة .

التراث الشكسبيرى

تبرز مسرحيات شكسبير باعتبارها أهدافًا للخطاب النقيض وذلك ضمن المحاولات مابعد الكولونيالية العديدة لإعادة معالجة النصوص المعتمدة. لقد كان تداول "كتب شكسبير" داخل الدائرتين التعليمية والثقافية بمثابة قوة لها هيمنتها وفعاليتها عبر تاريخ الإمبراطورية البريطانية [٤] ، وهذه القوة لازالت تفعل فعلها فى كافة المستعمرات الإنجليزية السابقة، ففى الهند وكندا واستراليا، وجنوب أفريقيا و نيوزلندة وجزر الهند الغربية ظل شكسبير لأجيال عديدة الكاتب المسرحى الأشهر والأكثر انتشاراً بل والكاتب المسرحى الوحيد الجدير بالاهتمام . إن "الصناعة" الشكسبيرية – فى تأثيرها على الأنظمة التعليمية، والخطابات النقدية، والثقافة المسرحية لمجتمع ما – غالبًا ماتعمل على نحو يدعم أفكاراً وقيمًا بل وأنساقًا معرفية تعد غريبة على المتلقين ومن ثم ترتبط بهم ارتباطًا محدداً، وليس لها من وظيفة سوى دعم مصالح الإمبريالية؛ وفى هذا السياق يقول يوتسنا سينج مشيراً إلى الهند " لقد أحيا شكسبير أسطورة سمو وتفوق الثقافة الإنجليزية، وهذه الأسطورة كانت ذات أهمية محورية بالنسبة للمصالح السياسية للحكام" [٥] (446 : 1989) . ويشير مارتن أوركين Orkin إلى وضع مشابه فى جنوب أفريقيا قائلاً :

> *لازال الطلبة يدرسون شكسبير ويمتحنون فيه على نحو ينطوى على قناعة بأنه يعبر عن الماضى الأمثل؛ والتركيز هنا يقع فقط على الشخصية وبنائها الداخلى ، كما يتم الانشغال بكل ماهو لازمنى ومتجاوز transcendental، وهى أشياء يمكن القول بإنها تشجع الطلبة على وجهة نظر واتجاهات معينة إزاء الخضوع للتراتبيات القائمة.*
>
> *(1991 : 240)*

هكذا يصبح شكسبير متورطًا فى عملية تبرير نظام الفصل العنصرى. مثل هذه التوجهات لدراسة شاعر القبيلة The Bard - وهى كنية تبرز الوظيفة التى يؤديها شكسبير باعتباره رمزاً ثقافيًا - لاتعد فقط عرضًا يشهد على الإمبريالية فى جنوب أفريقيا، ولكنها انتشرت وتفشت إلى الحد الذى رسخ دعائم الأسطورة الشكسبيرية، وهو ما أثر بدوره على الفحص النقدى لشخصية شكسبير ذاته ومسرحياته، والعروض التى تقدم عن هذه المسرحيات .

لايدهشنا أن الثقل الأيديولوچى لتراث شكسبير يظهر أكثر ما يظهر فى المسرح حيث لازالت أعماله ينظر إليها باعتبارها المعيار الأوحد لفن الدراما على إجماله، وهذه الأعمال إنما تمثل الاختبار الأمثل لكل ممثل أو مخرج جديد، بل وتعد علامة على جمهور ذى ثقافة رفيعة، بل وتقف علامة لاتبارى على الثقافة culture ذاتها. وداخل هذا النسق السننى regulatory فإن معنى أية مسرحية لشكسبير يتم تثبيته إلى الحد الذى يوجه فيه النقد لأى عرض غير معتمد non- canonical لايخلص "لقصد المؤلف"، ففى عام ١٩٩٢ على سبيل المثال فقدت فرقة بيل شكسبير - ومقرها أستراليا - عائد شباك التذاكر الناتج عن العروض المدرسية وذلك بعد العديد من الكتابات الصحفية التى انتقدت هذه الفرقة لتناولها الصريح لمسألة الجنسية المثلية فى مسرحية *تاجر البندقية* ؛ وهذا الخوف المرضى من مسألة الجنسية المثلية والذى عبرت عنه مثل هذه الاستجابات هو مجرد جزء من حالة عدم رضا عن عرض حكم عليه باعتباره إساءة قراءة لـ شكسبير . وهذا الميل إلى اعتبار قيمة شكسبير "برهانًا فى ذاتها" وأن تطبيق نصوصه بمثابة أمر كونى لايشرعن فقط رؤية معينة ذات مركزية أوروبية (بل وأبوية أيضًا) وإنما يؤدى أيضًا إلى إعاقة تطور التراثات المسرحية المحلية. وتشير الناقدة الأسترالية بينى جاى Gay إلى هذه المشكلة عندما تطرح سؤالاً "بلاغيا" هو : "كيف يتسنى للمرء أن يصبو إلى كتابة مسرحيات فى الوقت الذى كتب

فيه شكسبير فعلاً- وبشكل لا يقبل الجدل- أعظم المسرحيات فى اللغة الإنجليزية؟" (1992:204). "مثل هذا السؤال بالنسبة للكاتب المسرحى / الناقد مابعد الكولونيالى يحمل طابعًا سياسيًا ذلك أن فكرة الدلالة أحادية الصوت والإجمالية التى تنطوى عليها أسطورة شكسبير (Campbell 1993:2) من شأنها أن تؤدى إلى تدويم مفاهيم مرتبطة بمسرح قد تشكل بالفعل داخل الإبستمولوچيا الامبريالية ومن ثم انغلق أمام المعارف knowledges الأخرى أو تلك المعارف التى صنفت على أنها " أخرى " ؛ وتحرير هذا المسرح لابد وأن ينطوى على إعادة فتح هذه المناطق المغلقة وتفكيك صورة شكسبير بإعتباره دالاً محايثًا transcendental وذلك بالنسبة للممارسة والنقد المسرحيين على السواء .

إن ازدهار الصناعة الشكسبيرية كان له تأثير هائل ليس فقط على "الريبرتوار" المسرحى للدول المستعمرة وإنما أيضًا على توجهات التمثيل والإخراج وجوانب العرض المسرحى الأخرى، ففى التعليم المسرحى . كما هو الحال فى النظام التعليمى الكولونيالى - ظل الطلبة حتى وقت قريب يلقنون - بأشكال مختلفة - أهمية أن يتقنوا أداء نصوص " الأستاذ" The Master وذلك إذا مارغبوا فى إبراز مواهبهم.[٦] ومثل هذه الممارسة كان لها تأثيراتها الدالة على عملية تشكيل وإعادة تشكيل المفردات المسرحية الخاصة بالممثل الذى لاينتمى للثقافة الأنجلو سكسونية من قبيل الصوت، والوضع والتعبيرات خصوصًا فى مجتمعات تملك ثقافات أدائية محلية قوية. وفى هذا الإطار وبالارتباط مع التدريبات المسرحية المدرسية والعامة يزعم تيفين Tiffin أن إعادة تقديم النصوص الإنجليزية فى عروض أدائية أدى إلى قمع جسد الذات الكولونيالية هذا بالإضافة إلى قمع دوال الآخرية alterity؛ يقول تيفين :

> *لقد تم كشط erased الجسد " المحلى" ليس فقط من خلال النص والعرض، ولكن أيضًا من خلال قناعة كل من الجمهور والمؤدى بأن*

المتحدثين والمستمعين كانوا " إنجليز" . وهكذا يتحول العرض الالقائى إلى كناية عن عمليات الاستدعاء interpellation الكولونيالية للصوت الإمبريالى المتجسد والمتلاشى، وهو أمر ينطوى على مفارقة ، وهذا الاستدعاء يتم أثناء إعادة تقديم النص المعتمد فى سياق كولونيالى، ومن خلال فعل خضوع تقليدى.

(1993a:914)

إلا أن الإلقاء - كما تبين فى إشارتنا إلى مسرحية **ريتاجو** لريجا Ryga- ينطوى أيضًا على وجود فجوة بين النص المعتمد وعملية إعادة إنتاجه التى تتم فى سياق بعيد. إن كانت هذه الفجوة فى الغالب تتيح مساحة للتقويض من خلال الخطاب الأدائى النقيض إلا أنها عملت تاريخيًا على إبراز نقائص المسرح الكولونيالى. وفى هذا الإطار يمكن القول إن اتخاذ شكسبير معياراً ذهبيًا للفن الدرامى كان أداةً أمكن من خلالها التحكم فى تشكيل دونية الممثل غير الأوروبى ذلك أن تناوله/ تناولها للنص الشكسبيرى لايمكن أن يكون أصيلاً بأى حالٍ من الأحوال. ولذا يشير هومى بابا Homi Bhaba قائلاً " أن ينجلز anglicized المرء لايعنى حتمًا أن يصير إنجليزيًا " (1984:128).

هذا التشكيل للمارسات المسرحية للدول المستعمرة colonised طبقًا لمعيار أجنبى مفروض يمكن النظر إليه باعتباره واحداً من تجليات ما أطلقت عليه جاياترى سبيڤاك Spivak العنف الإبستيمى للامبريالية epistemic violence of imperialism أى تعديها على الطرائق التى تتبعها الثقافات الأخرى لمعرفة نفسها والتعبير عنها (251 :1985). وفى محاولة لإصلاح الموقف غالبًا ماتسعى

نصوص العروض * مابعد الكولونيالية إلى انتهاك التراث الأدبى المعتمد بشكل يؤدى إلى خلق مواجهة متوترة بين التراث المحلى والتراث الدخيل. ومثالنا الحاضر على ذلك هو " أوتبل دوت " Utpal Dutt الممثل والمخرج والكاتب المسرحى البنغالى المعروف الذى قام بتشوير المعالجات المسرحية لنصوص شكسبير وذلك فى الهند إبان الخمسينيات. وفى محاولة منه لزعزعة دعائم النخبوية والمركزية الإنجليزية الملازمين لمسرح شكسبير فى ذلك الوقت أخذ ترجمات لمسرحيات مثل **ماكبث** وذهب بها إلى جماهير القرى مستغنيًا عن المواضعات المسرحية التقليدية من قبيل البرواز المسرحى، مُطعمًا عروضه بالتقاليد الطقوسية الخاصة بالچاترا Jatra والمسرح الشعبى فى البنغال (انظر Bharucha 1983:61-3). ومن خلال استخدام نصوص شكسبير على هذا النحو طرح لنا دوت فى أعماله طريقة لتوطين التراث الأدبى الإمبريالى داخل البيئة الأصلية هذا فضلاً عن تقويضه للسلطة الثقافية لهذا التراث .

هناك مثال آخر على انتهاك سلطة التراث المعتمد على نحو أكثر حدة وهو مانجده فى مشهد التأليه apotheosis من مسرحية ديريك والكوت Walcott ***حلم فوق جبل القردة*** ***Dream on Monkey Mountain (1967)*** والذى نجد فيه شكسبير يقدم للمحاكمة ويعدم على جرائم ارتكبها ضد الإنسانية وذلك ضمن مجموعة أخرى من مروجى الثقافة الغربية البيضاء. وعلى الرغم من حدة هذا الهجوم إلا أن مايطرحه والكوت هنا لايعنى بالقطع ألا تقوم الثقافات المستعمرة بتقديم النصوص المعتمدة. وفى مقال له بعنوان " معانى " "meanings" يرى والكوت أن الممارسة المسرحية مابعد الكولونيالية تتطلب الدمج بين عدد من المؤثرات وذلك لتكوين أسلوب

---

* المصطلح هنا هو performance text والذى يعنى النظر إلى العرض المسرحى باعتباره نصًا يختلف بالضرورة فى علاماته ودواله عن علامات ودوال النص المكتوب . (*المترجم*)

مسرحي مائز لا يعلى من شأن النموذج ذى المركزية الأوروبية - وهذا يعنى فى حالته "مسرحًا يمكن للمرء فيه أن يقدم شكسبير وأن يغنى على إيقاعات الكاليبسو * calypso وذلك عن قناعة بكل منهما" (306 : 1973) . وفى مسرحية تالية تحمل عنوان ***فرع من النيل الأزرق*** ***A Branch of the Blue Nile (1983)*** والتى تكشف عن جهود هائلة من جانب والكوت لترسيخ دعائم مثل هذا المسرح فى ترينيداد نجده يقدم مجموعة من المؤدين على وعى حاد بالوضع الذى دفعهم إليه شكسبير نتيجة تأثيراته التى تسللت إليهم خصوصًا فيما يتعلق بمسألة التمثيل الدرامى dramatic representation . فعند التحضير لتقديم عرض عن نص ***أنطونيو وكليوباترا*** تشعر شيلا Sheila - الموكل إليها دور كليوباترا - بأنها غير كفؤ للدور لأن بشرتها داكنة جداً إلى حد لا يمكن معه تصديق أنها تنتمى لحضارة البحر المتوسط . وتدرك هذه " المرأة السوداء الطموحة " أن ليس لها مكان على مسرح شكسبير أو أن دور الملكة العظيمة لايناسبها على أقل تقدير . تقول شيلا : " نهر الكارونى ليس فرعًا من نهر النيل، كما أن ترينيداد ليست مصر إلا فى الكرنفالات، لذا فإن العالم يكتم ضحكه عندما أتلو سطورها" (285 : 1986). على الرغم من أن العلاقة بين شيلا وكريس (الذى يؤدى دور أنطونيو) تتطور على نحو يستدعى قصة العاشقين الشهيرين كما خطها شكسبير إلا أن الخطاب النقيض الفعلى لمسرحية ***فرع من النيل الأزرق*** يكمن فى مساءلتها لمواضعات العرض المسرحى التقليدية وذلك من خلال استخدام العديد من الأطر الميتامسرحية بشكل بارز ووجود حوار دائم حول وظيفة المسرح فى المجتمع.ومن بين الأعضاء الآخرين يعبر"جاڤين" Gavin بأوضح مايكون عن أزمة الممثل الكولونيالى الذى يتحتم عليه إبراز براعته فى حرفته من خلال

---

* رقصة حديثة من رقصات جزر الكاريبى تم استلهام ايقاعاتها من الأغانى التى كان يغنيها العبيد فى ترينيداد . ***(المترجم)***

اتقان نصوص شكسبير فى مركز حواضرى رئيسى؛ يقول " چاڤين " : " لقد ذهبت إلى هناك (نيويورك) لأكون ممثلاً ، وهناك اكتشفت أننى زلجى ، كان يمكننى بالأحرى أن أوفر على نفسى ثمن التذكرة " (ibid : 249) . وأدرك هذا الممثل جيداً أن كونية المسرح هى محض أسطورة؛ " إن القوة المسيطرة التى تحكم المسرح هى الاقتصاد والاقتصاد ليس إلا رديفًا للعرق race " (ibid : 224). فى نهاية الأمر يفى النص بصيغة المسرح الأصلى التى يسعى إليها والكوت وذلك عندما يقوم الممثلون (بعد أن أدت مارلين Marilyn الدور الذى تلعبه شيلا) بتقديم رؤية كوميدية جديدة وجدلية لنص أنطونيو وكليوباترا ، وذلك من خلال تهجين الصيغ الشكسبيرية بأخرى محلية :

مارلين / كليوباترا : " ألديك دودة النيلوس الجميلة التى تقتل ولا تؤلم؟"

چاڤين / المهرج : " لدى هذه الدودة ياسيدتى، لكن يمكن لأى شخص أن يمنحك إياها إلاى لأن لدغة واحدة منها والموت قرينك ، وهذه الدودة الصغيرة هى التى ستعقد القران بشخصها وسمها ، إلا أن العرائس اللاتى يفترشن هذا السرير لاينهضن منه أبداً".

إن هذا الحوار لايشكك فقط فى الخلود المفترض لهذه البطلة الشهيرة التى ابتدعها الشاعر الكبير إلا أنه يخطو خطوات أبعد من ذلك فى اتجاه مهمة أكبر وهى تقويض ما أطلق عليه الناقد الهندى " ليلا غاندى " إمبراطورية شكسبير غير القابلة للزوال " (1993:81) هذا الاهتمام من جانب والكوت بالميتامسرح metatheatre باعتباره طريقة لبحث المشكلات المتعلقة بتطوير عرض مسرحى له جماليات خاصة تفى

باحتياجات الثقافة المحلية يشاركه فيه العديد من المبدعين الذين أقدموا على عمل معالجات مابعد كولونيالية لشكسبير، وهو مايتضح فى معظم الأعمال الدرامية موضع الدراسة فى هذا الكتاب. يذكرنا الميتامسرح (٧) بأن أى عرض إنما يسرح سمة المؤقتية provisionality اللازمة لأى تمثيل درامى representation . وإن كان هذا النوع من الميتامسرح غالبًا مايكون مابعد حداثى فضلاً عن كونه استراتيجيًا فى طابعه إلا أنه لاينبغى النظر إليه باعتباره مجرد جزء من تجربة التناص مابعد الحداثى. تقوم الأعمال مابعد الكولونيالية بتطوير كثرة من الخطابات التى تتسم بطابع الانعكاس الذاتى self - reflexive وذلك من خلال لعب الأدوار role playing، وازدواجية / تشظى الأدوار، والمسرحيات داخل المسرحيات، والأطر المتداخلة، والعديد من التقنيات الميتامسرحية الأخرى؛ ومن خلال هذه الخطابات تقوم الأعمال مابعد الكولونيالية بمساءلة النماذج المسرحية الموروثة، وفى نفس الوقت تطرح هذه الأعمال وبوعى ذاتى كامل منها تواريخها / هوياتها الخاصة وذلك من خلال لعب معقد لايمكن أن يكتمل أو ينتهى. وهنا يلح علينا السؤال القديم على نحو مزعج : كيف يمكن تكييف نصوص شكسبير بشكل كامل ؟ يرينا لويس ناورا Louis Nowra إمكانية تحقيق ذلك من خلال مسرحيته ***العصر الذهبى The Golden Age (1985)*** وذلك من خلال التركيز على التأويلات الشعبية الأسترالية للتراث المسرحى المعتمد بدلاً من التأويلات الكلاسيكية؛ فهذا النص - مثلاً - يضم العديد من اللحظات الميتامسرحية من بينها مسرحية داخل مسرحية تؤديها القبيلة المفقودة التى تقطن الغابات . وعندما يعثر عليها فرانسيس وبيتر فى أحراش تسمانيا تقدم القبيلة لضيوفها مسرحية ***الملك لير*** ولكنها ليست المسرحية التى خطها شكسبير إنما الصيغة الشعبية للقصة، والتى كتبها ناحوم تيت؛ وهذه الصيغة التى تنطوى على نبرة أكثر بهجة من نص شكسبير تقدم الأفكار الأساسية للمسرحية مع تهجينها من خلال تقنيتى المقابسة pastiche والمحاكاة الساخرة parody . إن تحويل المسرحية من مأساة إلى

ملهاة يعد بمثابة ترجمة للمسرحية على إحدى المستويات كما أن أداء الممثلين المصطنع يمثل مستوى آخر . يمثل الارتجال الذى تقوم به القبيلة تناقضًا مباشراً مع عملية الإلقاء الاستاتيكية الطابع التى تفتتح بها المسرحية حيث يقدم مشهد من مسرحية ***ايفيچينيا فى تاوريس*** ليوربيديس والذى يقدم فى ديكور لمعبد يونانى متهدم يوجد فى حدائق البلاط الخاصة بمدينة هوبارت Hobart الكولونيالية، والذى قام ببنائه المجرمون المحكوم عليه بأحكام مختلفة . تبوح إليزابيث آرتشر Elizabeth Archer بشكواها قائلة "صمد معبد البارثينون ألفى عام قبل أن يتهدم، أما معبدنا فقد تهدم فى أقل من مائة عام" (Nowra 1989:33). وماتطرحه المسرحية هنا هو أن تبجيل ثقافة يونانية كلاسيكية قديمة يعد أمراً غريبًا على أستراليا التى يجب أن تستخلص صيغًا ونماذج جديدة تصور طريقة الحياة الأسترالية بدلاً من تصوير التجربة الأوروبية المستزرعة فى أستراليا. واذا نظرنا إلى العرضين معًا (عرض *لير* الذى كتبه تيت والمسرحية اليونانية) لوجدنا أنهما يؤكدان على ذلك الفصام الابستمولوچى بين مجتمع كلاسيكى منتظم والمجتمع الكولونيالى الذى ينتسب إليه . وكما يبين ناورا Nowra فإن التراث المعتمد الذى يتم إعادة توطينه داخل البيئة المحلية بشكل ناجح يمكن أن يوظف للتعبير عن تجارب الذات المستعمَرة colonised وليس الذات الإمبريالية. هذا النص - مثله مثل العديد من المسرحيات مابعد الكولونيالية التى تنطوى على خطاب نقيض- يستخدم أجزاء منتخبة من سرديات أصلية master narratives وذلك بدلاً من التركيز على مشروع إعادة كتابة .

إن السؤال الخاص بكيفية إعادة تقديم النص الشكسبيرى تثيره أيضًا مسرحية موراى كارلين Murray Carlin التى تحمل عنوان ***ليس الآن ياحلوتى ديدمونة Not Now, Sweet Desdemona (1968)*** والهدف الذى يخضعه الكاتب لتأويله ضمن التراث المعتمد هو نص ***عطيل*** والذى يعد مركز جذب واضح لتأويلات

الخطاب النقيض ذلك أن هذا النص يتمركز حول القضايا العرقية ويقدم مسألة التزاوج بين الأجناس ليس فقط باعتبارها تهديداً مجازيًا للمجتمع الأبيض ولكن باعتبارها حدثًا فعليًا . ومن خلال استخدام البروفات التى تجرى على نص *عطيل* كإطار للسردية التى تطرحها المسرحية يسعى هذا النص الميتامسرحى إلى الكشف عن الطرائق التى يمكن بها لممثلين (أحدهما امرأة بيضاء من جنوب أفريقيا والآخر رجل أسود من جزر الهند الغربية) أن يتكيفا مع الدورين اللذين يقومان بأدائهما وهى مهمة معقدة إذا علمنا أن الممثلين متحابان فعلاً خارج نطاق المسرحية. وقيام هذين الممثلين ببحث قضية العرق كما تطرحها مسرحية شكسبير يتم داخل إطار التضمينات السياسية والاجتماعية لنظام الفصل العنصرى (خصوصًا فيما يتعلق بقانون العيب الذى يحرم العلاقات الجنسية بين رجل وامرأة ناضجين ينتميان إلى عرقين مختلفين حتى وإن كان ذلك بالتراضى بينهما) وتوجهاتهما نحو هذا النظام ، وتوجهاتهما نحو أحدهما الأخر. وهكذا نجد أن قراءة عطيل للمسرحية باعتبارها تتعلق فى جوهرها بمسألة العرق تتناقض مع قناعة ديدمونة بأن هذه المسرحية تطرح مسألتى الحب والزواج. وهنا يجب أن تقر ديدمونة الجنوب أفريقية بأن قوة المرأة البيضاء تفوق بمراحل كل السلطة العسكرية التى يحوزها عطيل وذلك داخل نظام يتأسس التراتب فيه بناء على الأنساق العرقية؛ وهذا الإدراك من جانب الممثلين يدفعهما إلى محاولة تقديم عرض أقل تقليدية من نص عطيل بل والأهم من ذلك يقومان بإعادة تقييم علاقتهما داخل إطار دينامية القوة. إن قيام كارلين بإعادة توطين indigenise نص *عطيل* زمنيًا وسياسيًا يتيح له فرصة كتابة مسرحية تتناول تاريخ التمييز العنصرى الذى ساعد نص شكسبير على مأسسته institutionalise، ثم اعادة طرح هذا التاريخ على نحو إشكالى داخل الوضع المعاصر لنظام الفصل العنصرى. وفى هذا الإطار يمكن القول بأن مسرحية *ليس الآن باحلوتى ديدمونة* تمسرح فعلاً سياسيًا مقصوداً بغرض زعزعة السلطة الإمبريالية التى يحوزها التراث المعتمد (والذى تم استدعاؤه هنا) والخطابات الحالية المتصلة به.

إعادة تقديم مسرحية *العاصفة*

تظل مسرحية ***العاصفة*** أكثر مسرحيات شكسبير التى يقع عليها الاختيار للتعبير من خلالها عن الخطابات النقيضة التى تضع التراث الشكسبيرى المعتمد موضع المساءلة . وهناك عدد من العوامل التى تبرز اختيار هذه المسرحية بالذات منها تصوير المسرحية للثنائيات العرقية والتهديد الناجم عن التزاوج بين الأجناس، وتمثيلها "للآخر" القادم من العالم الجديد باعتباره نقيضًا " للذات " الأوروبية، وهو ماتم التعبير عنه من خلال ثنائية الطبيعة/ الثقافة ، وكذلك الاهتمام الكبير الذى توليه المسرحية لعلاقات القوة التى تشمل السيادة والتبعية والتمرد . (أنظر Brydon 1984) . تؤخذ ***العاصفة*** على أنها حكاية معبرة عن التجربة الكولونيالية، ولذا فهى تطرح – من خلال حركات المقاومة لسلطة بروسبيرو prospero – إمكانات متعددة للاشتباك السياسى مع العملية الإمبريالية وذلك من خلال قراءات وتناولات مسيسة للنص. هذا المجال لوجود مقاومة ممكنة للإمبريالية يتيحه نص ***العاصفة*** ذاته والذى يمكن إعادة قراءته – كما يشير بول براون Paul Brown – باعتباره " ليس فقط مجرد انعكاس للممارسات الكولونيالية وانما اشتباك مع خطاب يعانى الازدواجية بل وحتى التناقض" (1985:48) . يطبق براون نظريات هومى بابا الخاصة " بالكليشيه" الكولونيالى ويزعم من خلالها أن سردية بروسبيرو التى تسعى إلى شرعنة اغتصابه للجزيرة على نحو استدلالى منطقى – هذه السردية يتم تفكيكها بشكل متواتر من خلال الوجود الضرورى لشخصية كاليبان باعتباره " الآخر " الذى يجب السيطرة عليه باسم المدنية :

> *يعبر الخطاب الكولونيالى عن ضرورة وجود ثنائية النظام والفوضى، وهذا الخطاب ينتج آخر فوضوى بغرض تأكيد تفوق المستعمر coloniser . إلا أن هذا الإنتاج ذاته يعد علامة على وجود نشاط*

يستهدف تحجيم فوضى هذا الآخر. ولا يعلن الخطاب الكولونيالى فقط عن انتصار المدنية ، ولكن يتحتم عليه أن ينتجها وهذا العمل ينطوى على الصراع والمخاطرة .

(المرجع السابق P.58)

وهكذا يطرح خطاب بروسبيرو- فى تأويله لشخصية كاليبان باعتباره ذاتًا كولونيالية - احتمالات العصيان وتبديد سلطته .

قبل اشتراك النقد الذى يقوم على مراجعة الآراء السابقة revisionist criticism فى عملية تأويل ***العاصفة*** أظهرت العروض التى قدمت عن هذا النص أن العرض المسرحى يلعب دوراً قويًا فى مشروع الخطاب النقيض. فى مسحه الشامل للتاريخ المسرحى لهذا النص يشير تريفور جريفيث Criffiths على سبيل المثال إلى مسرحية من مسرحيات البيرلسك* burlesque التى ظهرت فى القرن التاسع عشر تحت عنوان ***الجزيرة المسحورة The Enchanted Isle (1848)*** والتى صور فيها كاليبان فى هيئة شخص ينظم حملات ضد الرق والعبودية، كما يشير جريفيث إلى عرض آخر قدم عام ١٨٣٨ والذى تم فيه تقديم شخصية كاليبان بشكل ينطوى على تعاطف بالغ مما دفع أحد الصحفيين للكتابة قائلاً إن بروسبيرو يستحق اللوم على سلوكه إزاء عبده. أما العروض المعاصرة التى تقدم عن المسرحية فهى تولى اهتمامًا كبيراً بالتيمات الكولونيالية الكامنة فيها، ولذا فهى تركز على فكرة تحدى سلطة

---

* مسرحية البيرلسك هى مسرحية تقوم على المحاكاة الساخرة والتقليد الهازل لعمل أدبى ما وذلك عن طريق التحريف والتشويه، فالموقف النبيل يتحول إلى موقف مضحك، والمضحك إلى شىء جدى مفتعل، والعاطفة الصادقة إلى عاطفة تظاهر - انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور إبراهيم حمادة . *(المترجم)*

بروسبيرو وهذا التهديد لسلطته نابع أيضًا من علاقاته بالشخصيات الأخرى فى المسرحية. وفيما يسمى بالعالم الجديد أصبح "كاليبان" بشكل متواتر تجسيداً لفكرة المقاومة التى تسعى إلى التحرر السياسى والثقافى. أيضًا فى المركز الإمبريالى ذاته أصبح من المتوقع ظهور بعض التركيز على مسألة الكولونيالية وذلك منذ إحياء جوناثان ميللر للمسرحية فى عرض مؤثر قدمه فى لندن عام ١٩٧٠. اختار ميللر ممثلين سود للقيام بأداء دورى كاليبان واريبل، وهو بذلك يوظفهما للتعبير عن استجابات السكان الأصليين إزاء الغزو الأوروبى [٨]. ويخطو ميللر خطوة أكثر راديكالية من ذلك اذ يعمد – من خلال تأويله الخاص- إلى تحويل العلاقات بين الشخصيات لتعبر جميعًا عن التيمة الرئيسية وهى الكولونيالية، ومن ثم تتبدل العلاقات بين شخصيات ميراندا/ فرديناند/ بروسبيرو وكذلك العلاقات بين كاليبان/ ستيفانو/ ترينكولو .

أما العرض الذى قدمه مسرح سكاى لايت عام ١٩٨٩ عن مسرحية *العاصفة* والذى قُدم فى تورونتو فيعد مثالاً حديثًا لخطاب نقيض أدائى تم صياغته ليتسق مع الأحداث الطارئة للتاريخ المحلى. تدور أحداث هذا العرض – الذى أخرجه لويس بوماندر Lewis Baumander فى جزر الملكة تشارلوت القريبة من مدينة كولومبيا البريطانية؛ أما كاليبان واريبل فيتم تقديمهما كمعبرين عن شعب الهايدا Haida، وأدى دورهما ممثلان من السكان الأصليين هما بيلى ميراستى Merasty ومونيك موجيكا. إن كان الهزل الذى يمارسه كاليبان فى هذا العرض لا يفعل فعل التفكيك والتقويض كما هو الحال بالنسبة للمارسات مابعد الكولونيالية إلا أنه أثر فى الجمهور الذى كان فى أغلبه من غير السكان الأصليين، إذ تقول هيلين بيترز" إن الضحك العصبى الذى صدر عن الجمهور والذى حيا به هزليات كاليبان إنما صدر عن نية سيئة من جمهور كندى اعتاد السخرية من " الهنود " المخمورين (200 : 1993) . أما

الخطاب النقيض القوى الذى ينطوى عليه العرض فقد ظهر فى تصميم الديكورات وتصميم الرقصات، بل وظهر على وجه الخصوص فى شخصية اريبل الذى كان يعقد الصلة ويدمج بين التيمات/الصور الأصلية التى يطرحها العرض. وفضلاً عن استخدام الموتيفات الخاصة بشعب الهايدا فى الديكور وذلك لاظهار حيوية وتعقد الثقافات الأصلية فى كندا ماقبل الاستعمار فقد أكد العرض أيضًا على القوة الروحية التى يتسم بها عالم الهايدا وذلك من خلال تصوير اريبل من خلال شخصية ريفين Raven الذى يمثل إحدى التجليات العديدة للروح الأصلية التى تتسم بالقدرة على التحول والاحتيال فى المواقف الصعبة . ومن خلال سحر اريبل/ريفين أمكن إعادة تقديم مشهد الأقنعة فى المسرحية فى هيئة مهرجان الشتاء الهندى وذلك فى حين بدأ الراقصون المقنعون اللابسون الريش الحفلة بعملية تطهير لمعمل التدخين smokehouse وأتبعوا ذلك تقديم الهدايا والاحتفال على النحو المعتاد. ولأن مهرجان الشتاء كان ممنوعًا من قبل القانون الكندى لما يربو على نصف القرن فإن اختياره يعد مناسبًا للغاية بغرض استعادة العناصر التقليدية للثقافة البدائية وذلك من خلال الشكل الأدائى. فى الوقت ذاته فإن استخدام مسرحية الأقنعة أصبح بمثابة تعبير مؤثر عن المواجهة الكولونيالية وذلك من خلال تقديم الأوروبيين باعتبارهم ضيوف قادمين من الجحيم، لذا فإن حضورهم كان بداية لقتل السكان الأصليين وتدمير ثقافتهم، وهو مانراه على نحو بصرى فى عرض بوماندر وذلك من خلال بقايا الهياكل العظيمة التى ظهرت بعد انتهاء الطقوس .

هناك معالجة أخرى للشفرات الأدائية لمسرحية ***العاصفة*** وهى معالجة إشكالية على نحو أكبر من سابقاتها؛ قدمت هذه المعالجة عام ١٩٨٧ فى بالى Bali وأخرجها ديفيد چورچ وسيرچى تامبالسى، وقام بأدائها طلبة أسترالين بالمشاركة مع راقصين وموسيقيين من بالى. وعلى الرغم من زعم چورچ بأن الغرض من تقديم هذا العرض هو

إظهار الاحترام الثقافى للعادات فى بالى (1989 - 90 : a3) إلا أن هذا الحدث المسرحى احتفظ- فى أحد مستوياته على الأقل - بعناصرالمقارية التثاقفية intercultural والتى ربطنا بينها والإمبريالية الجديدة neo- imperialism.وإذا أخذنا فى الاعتبار أن الممثلين الأستراليين قاموا بأداء كل الأدوار الرئيسية بينما بالى (المكان والسكان) لم تكن سوى "خلفية مشهدية " للفعل الدرامى يمكننا القول إن العرض كان يميل إلى تعزيز وترسيخ بعض البنيات التراتبية التى يضمرها نص شكسبير، كما كان هذا العرض يتعمد اظهار المواضعات الأدائية غير الغربية على نحو غرائبى exotic وذلك من قبيل مسرحيات خيال الظل والتى تعرف باسم ***وايانج كوليت Wayang Kulit*** أو الرقصات البالينيزية المختلفة. ويلحظ " لى ديل " Leigh Dale أن إحدى الصور المصاحبة لإحدى مقالات چورچ عن العرض تمثل ميراندا فى سمتها الإمبريالى الذى يعبر عن نموذج أصلى archetype وهى تحملق فى إحدى الراقصات التى وضعت خارج مايبدو ديكوراً لمعبد فى الغابة (1993:107) أيضًا فإنه على الرغم من أن چورچ قدم الغزو الثقافى الغربى لبالى فى صورة بارودية (محاكاة ساخرة) وذلك من خلال تقديم المهرجين ستيفانو وترينكولو فى هيئة سائح استرالى وصانع أفلام أمريكى، إلا أنه – فى أغلب العرض – تجاهل التأكيد على التيمات الكولونيالية التى تطرحها مسرحية ***العاصفة*** . وفى حقيقة الأمر فإن هذا العرض أفرغ التمثيلات الخاصة بكاليبان من أى محتوى سياسى فقد قام بأداء دور كاليبان أسترالى سرى لانكى قدم االشخصية بشكل نزع عنها أية دلالة عرقية وذلك على نحو قُصد به الإبقاء على تلك الأسطورة المبهجة الخاصة بما يسمى التناغم عبر الثقافى. وقد أقر چورچ نفسه قائلاً : " إذا تلقى الجمهور – ولو للحظة واحدة – شخصية كاليبان باعتباره رجلاً قمحى اللون يتعرض للعبودية والاضطهاد على يد هذه المجموعة من المستغلين البيض، فعلينا أن نخرج جميعًا سريعًا من بالى" (مرجع سابق P.29) . ومن ثم ركز العرض على السحر والفن بغية التأكيد على الروابط بين عالم

شكسبير وبالى المعاصرة، وبذلك يعيد چورچ إحياء مسرحية أحس أنها لن تمثل سوى "قصة خرافية" داخل إطار الثقافة الأسترالية؛ يقول چورچ :

*لا زالت السيمياء alchemy موجودة فى بالى. لقد كان غرضنا الأساسى من المسرحية هو أن نتأكد مما إذا كان استلهام ثقافة أخرى يمكن أن يؤثر فى ابتعاث القوة الأصلية لمسرحية **العاصفة** ، وأن نتأكد مما إذا كان المسرح الاندونيسى بإمكانه أن يعيد لنا أعمالنا الكلاسيكية. تتقاسم الثقافة الاندونيسية (وثقافة بالى على وجه الخصوص) مع شكسبير الاعتقاد بأن قوة المسرح يمكن أن تؤثر فى الحياة الفعلية وتغير المدركات وتستثير الهلاوس، وتؤثر فى الأحداث الطبيعية .*

(1988 : 22)

تكشف هذه الفقرة عن الباعث الذى يدفع المخرجين إلى استخدام فن/ سحر مسرح بالى ألا وهو إعادة إحياء عمل كلاسيكى أوروبى وذلك لصالح الإستراليين الموجودين فى العرض .

تعكس هذه الأمثلة الإمكانات والمخاطر التى تنطوى عليها عملية إخراج/إعادة إخراج مسرحية معتمدة وذلك فى سياق مابعد كولونيالى. هذه الدينامية الراديكالية التى تتسم بها المسرحية الأصلية باعتبارها عملاً فنيًا تبرز ماأشار إليه تونى بينيت Tony Bennet عندما قال إن التأويل ليس " ماتعنيه النصوص وانما مايُصنع بالنصوص كى تعنى شيئًا مامن الوجهة السياسية" (1982:229). يعد الخطاب الأدائى النقيض من أصعب الصيغ الفنية التى يمكن توثيقها على اعتبار أنها غالبًا ما لاتكون مدونة، ومن ثم فهى صيغة غير ثابتة؛ ورغم ذلك فهذا الخطاب يعد بمثابة نمط قوى بإمكانه تقديم طرح نقدى للتراث الإمبريالى المعتمد وذلك من خلال تقديم صيغة

مسيَّسة politicized ليس فقط للصوت والجسد والملابس وانما لمجمل شبكة العلاقات السيميوطيقية التى تشكل الرؤية الإخراجية. وإن كانت بعض هذه الاستراتيچيات يمكن أن تعمل على نحو مناقض لحبكة المسرحية والجو العام الذى يكتنفها، إلا أنها يمكن أيضًا أن تعيد ابراز وترسيخ التفوق الغربى - سواء كان ذلك مقصوداً أم لا - وذلك من خلال بناء علاقة قوة غير متكافئة فى طريقة إخراج و (أو) تلقى الحدث المسرحى ؛ ولكى يتم تجنب هذا النمط من أنماط الإمبريالية الجديدة من الضرورة بمكان وضع كل علاقة تثاقفية فى سياقها أو أن تستخدم هذه العلاقة- كما يقول باروشا Bharucha - "لمواجهة التوجه السياسى الذى تطرح فيه " (1993:240) . إن ما ندعو إليه إذن بالنسبة للخطاب الأدائى النقيض هو وجود



راقصة من بالى ، ومعها بروسبيرو وميراندا فى عرض *العاصفة* الذى أخرجه ديڤيد چورچ وسيرچى تامبالينى عام ١٩٨٧ .

ممارسة تتجاوز مجرد إعادة تناول الأنظمة التمثيلية representational systems والانشغال بما هو أكبر من ذلك وهو العلاقة بين النص المصدر source text والثقافة المستهدفة التى سيعاد صياغتها .

لم تكتفِ مسرحيه **العاصفة** بتخليق حضور درامى ، وإنما تمخضت أيضاً عن حضور نقدى فاعل ، وهو ما سنتناوله هنا فيما يتعلق بالممارسة ما بعد الكولوينالية . فى بداية الخمسينيات وبعد صدور كتاب "مانونى O. Mannoni بعنوان ***بروسبيرو وكاليبان : سيكولوجية الاستعمار*** (١٩٥٠) وكتاب فرانز فانون Fanon ***بشرة سوداء - أقنعة بيضاء*** (١٩٥٢) أصبح استبعاد بروسبيرو لكاليبان بمثابة نموذج معرفى أساسى داخل الخطاب الكولونيالى، كما أصبح هدفًا هامًا للممارسة النقدية. وبعد ذلك بفترة وجيزة صدر كتابان آخران هما ***ملذات النفى The Pleasures of Exile*** ***(196)*** لچورچ لامينج Lamming و ***كاليبان دون بروسبيرو Caliban Without Prospero (1974)*** واللذان اهتما ببحث الطبيعة الجدلية للعلاقة بين كاليبان وبروسبيرو ونادبا بنموذج أكثر تفاعلية interactive لبنيات القوة الكولونيالية كما رفضا أفكار مانونى الذى رأى أن القهر والتبعية هما النتيجة الحتمية لأية مواجهة بين المستعمر coloniser والمستعَمر colonised . أما شخصية كاليبان كما يتصورها روبرتو فيرناندز ريتامار Retamar - فى دراسته التى نشرها عام ١٩٧٤ وأعاد نشرها عام ١٩٨٩ - فهى تتبنى موقفًا أكثر ثورية، اذ تتحول هذه الشخصية التى تجسدت فى الأصل باعتبارها شخصية شريرة إلى موطن كوبى Cuban فى مرحلة ما بعد الكولونيالية يسعى إلى التخلص من النظام الإمبريالى ليستعيد الجزيرة التى سُلبت منه . يؤسس ريتامار عمله على الإنجاز الذى حققه الناقد خوسيه إنريك رودو وهو ناقد من أوروجواى والذى رأى أن شخصية إريبل تعبر عن أمريكا اللاتينية وأمريكا الوسطى؛ وانطلاقًا من ذات الرؤية يؤكد ريتامار على أن شخصية كاليبان هى الشخصية الوحيدة التى يمكن أن تمثل كوبا وجزر الكاريبى

وأمريكا الوسطى . ويناقش ريتامار الفرضية التى تقول إن شخصية كاليبان كانت دائمًا عنصراً بنائيًا موجوداً على نحو سابق داخل الأنظمة التفسيرية للإمبريالية، كما يزعم بأن تكييف هذه الشخصية يُعتبر تبنيًا لشيء قصدت به الكولونيالية أن يكون بمثابة إهانة" (1989:16) .

إن برنامج العمل الذى طرحه ريتامار بخصوص إيجاد خطاب نقيض يتمركز حول شخصية كاليبان تبناه الكثيرون على نطاق واسع وظهر فى مجمل الأعمال التى تتمركز حول مسرحية *العاصفة* سواء كانت أدبًا أو نقداً وهى أعمال صدرت عن المجتمعات مابعد الكولونيالية فى العقود القليلة الأخيرة. على الرغم من تعدد المحاولات التى أعادت كتابة *العاصفة* وتعدد ردود الأفعال النقدية إزاءها بشكل لايمكن معه الحديث عنها بالتفصيل هنا، إلا أن معظم النقاد الثقات يتفقون على أن الكتاب السود والأصليين من المجتمعات الإفريقية، وجزر الكاريبى، والأفرو أمريكيين والأمريكيين من أصول هندية يميلون إلى التركيز على العلاقة بين بروسبيرو وكاليبان، كما يرون أن تقويض السلطة الإمبريالية يكمن فى تكييف كاليبان للغة المستعمر أو خلقه لغة خاصة به، كما يكمن فى إعادة تعريف الاغتصاب والشهوة لإرباك المستعمر وتوريطه، وتقويض نظام المنطق الثنائى الذى يتم به تعريف الأسود من خلال الأبيض والفوضى من خلال النظام والهمجية من خلال التمدين (انظر Brydon 1984 Nixon 1987; Ashcroft et al 1989: 189- 91) . على النقيض من ذلك فإن الكتاب من الثقافات المستوطنة مثل أستراليا، وكندا [١] فى جزئها الإنجليزى يميلون أكثر إلى التعبير عن تفتيت قوة بروسبيرو دون الحاجة إلى التركيز على العلاقات العرقية، كما يميلون إلى إعادة صياغة علاقة المستعمر بالأرض. هذا النسق العام من الاستجابات يؤدى فى نهاية الأمر إلى ترسيخ هوية "سوداء" أما الذات الخاصة بالثقافات المستوطنة فهى تتميز بالتناقض وعدم الثبات على نحو راديكالى .

قدم ايميه سيزير Aimé Cesaire عام ١٩٦٩ مسرحية بعنوان ***عاصفة Une tempête*** والتى تعد من أوائل المسرحيات مابعد الكولونيالية ذات التأثير والتى أعادت كتابة مسرحية ***العاصفة*** وقدمتها فى قالب درامى [١٠] ، وقد استشرفت هذه المسرحية اهتمام ريتامار بالأهمية الخاصة لشخصية كاليبان باعتبارها تتيح مجالاً خصبًا للتمرد وهو مايدعم وجود أدب أفروكاريبى نقيض للأدب المعتمد. رأى سيزير- وهو شاعر من جزر المارتينيك وواحد من مؤسسى حركة الزنوجة- أن إعداده لمسرحية شكسبير هو بمثابة محاولة صريحة لنزع الأسطورة عن حكايتها الرمزية وذلك حتى يمكن إبراز تيماتها الكولونيالية بشكل أكثر تفصيلاً. [١١] بالاشتراك مع المخرج الفرنسى چان مارى سيرو Jean-Marie Serreau أعاد سيزير صياغة بنيات الخطاب الكامنة فى مسرحية ***العاصفة*** وذلك على نحو أظهر به "سحر" برو سبيرو وكأنه مجرد تقنية أكثر تفوقًا ، أو ترسانة أسلحة لمكافحة الشغب، كما احتفى بشخصية كاليبان باعتباره بطلاً متمرداً، وذلك مع الاحتفاظ بالحبكة الأصلية للمسرحية وملامح الشخصيات فى أغلب الأجزاء. وتم تقديم هذه المسرحية من خلال أسلوب نقيض للمذهب الطبيعى وذلك فى وجود مجموعة من الصور المعاصرة والتاريخية التى عرضت على شاشات هائلة؛ إن مسرحية ***عاصفة*** لإيميه سيزير بثت الحياة فى نص شكسبير على المستوى المسرحى وعلى مستوى التيمة . وتمثلت المحصلة النهائية فى بناء مجازى من نوع مختلف، وهو بناء يتخذ مسار العلاقة بين السيد والعبد ويتتبع هذا المسار بل ويدفعه إلى تلك النقطة التى تنتهى عندها الكولونيالية. وليس من قبيل المصادفة أن مسرحية سيزير كتبت فى الوقت الذى نالت فيه العديد من دول الكاريبى والدول الأفريقية الاستقلال عن المستعمرين الأوروبيين . لاتنتهى مسرحية ***عاصفة*** بتراجع بروسبيرو أمام أعدائه أو تصالحه معهم. فقد شاخ وأصابه الوهن وأصبح عليه أن يواجه تمرداً وشيكًا من جانب كاليبان المحارب الذى تحرر من سيطرته .

يضع سيزير مسألة العرق فى بؤرة الضوء باعتبارها قضية أساسية بالنسبة للكولونيالية، وذلك عندما حدد فى قائمة الشخصيات معالم شخصية كاليبان باعتباره عبد أسود، كما وصف شخصية إرييل باعتباره خلاسيًا - مهجنًا mulatto. تتباين استجابات الاثنين تجاه العبودية، وهو مايتضح فى حوار مضاف إلى النص الأصلى، وذلك فى بداية الفصل الثانى، وإن كانت هذه الاستجابات تتصل فى النهاية بفكرة الاختلاف العرقى؛ يدعو كاليبان إلى " الحرية الآن " مهما كانت الوسائل المتبعة فى سبيل إحراز ذلك بينما لايحبذ إرييل العنف كما يرفض الخضوع، وإنما يفضل الدخول فى لعبة الانتظار المتأنى حتى اللحظة التى يصحو فيها ضمير بروسبيرو ويقوده إلى إصلاح أخطائه . وفى الوقت الذى تطرح فيه مسرحية ***عاصفة*** هاتين الشخصيتين من خلال قضايا متعلقة بالعرق فإن هذه المسرحية ترفض المفاهيم الخاصة بوجود هوية عرقية (أو هوية جنسية Gender) ثابتة وذلك من خلال مساوقة الفعل الدرامى باستخدام"برولوج" يلقيه مقدم العرض والذى يدعو فيه كل من الممثلين إلى اختيار أى قناع/دور بشكل عشوائى . و كما يقول روبرت ليفنجستونRobert Livingston فإن "التأثير الذى تحرزه مسرحية الأقنعة هو تفكيك الجوهر البنائى لفكرة العرق، وخلق نوع ما من التوتر بين النص العرقى والعرض الذى يقدم عن هذا النص بشكل يجعل أداء الممثلين أقرب إلى تقديم أدوار مجازية allegorical وليس خلق شخصيات متسقة" (1995:193) .

إن النص الذى يقدمه سيزير يقلل من الحجم الذى يشغله دورى فرديناند وميراندا بينما يمنح كاليبان صوتًا قويًا رنانًا يعبر من خلاله عن معارضته لحكم بروسبيرو. منذ اللحظة الأولى لظهوره وكاليبان يظهر تحديه لسلطة سيده وذلك بقوله إنه لن يستجيب لمن يناديه باسم هو بمثابة إهانة له *. وعوضًا عن ذلك يسمى كاليبان نفسه

---

* يقترب اسم Caliban فى هجائه ونطقه من كلمة Cannibal والتى تعنى أكل لحوم البشر. *(المترجم)*

إكس X (وهى اشارة مقصودة إلى المناضل الأمريكى الأسود مالكولم إكس) وهو بذلك يذكرنا بشكل واضح أن اسمه/هويته سُلبت منه. وهذا الرفض من جانب المبدع الكولونيالى لأن تتم مساءلته باعتباره مادة لغوية داخل السردية الأصل إنما يمثل اشتباكًا محوريًا مع العلاقات الكولونيالية كما تعبر عنها مسرحية *العاصفة* . وبعد أن موضع كاليبان نفسه خارج إطار محددات السيطرة اللغوية يحرز كاليبان/إكس وضعًا قويًا يتمكن من خلاله من توجيه لعناته إلى قاهره. وفى نهاية المسرحية عندما يقوم كاليبان بتعداد قائمة المظالم التى تفرض عليه يدين كلاً من بروسبيرو والمشروع الكولونيالى فى اجماله باعتبارهما زيفًا وخداعًا. وعلى مستوى آخر يشغل هذا النص فى كليته وضعًا تقويضيًا بالارتباط مع السيطرة اللغوية ؛فعلى الرغم من "ترجمة" الحوار إلى لغة إمبريالية أخرى (وهى الفرنسية) فإنه ليس مجرد ناقل للمواضعات اللغوية التى تنطوى عليها مسرحية شكسبير. عوضًا عن ذلك يقوم سيزير بتهجين لغة السيد باستخدام لغات الكريول * Creole والسواحيلى والإنجليزية، كما يتجنب- على نطاق واسع- البنيات الشعرية للنص المعتمد ومايرتبط بها من تراتيبات فى الاستخدام، إذ يتم قصر اللغة الشعرية الراقية على حوار المستعمر coloniser بينما ينطق المستعمَر colonised بالنثر . أما الإيقاعات الأفريقية الخاصة بالتراتيل التى يتلوها كاليبان للإله شانجو وهو إله الرعد عند قبائل اليوروبا- هذه الإيقاعات تضيف إلى تطور اللغة الشعرية التى يتم موائمتها على نحو تتناسب به مع الأحداث الطارئة التى يفرضها سياق مابعد الكولونيالية .

إن مسرحية *عاصفة* – فى احتفاظها بالجذور الأفريقية لكاليبان – تبرز قدرة العبد على معارضة سيطرة سيده وتحكمه فى التمثيل representation . يتضح

---

* لغة مواطنى جزر الهند الغربية الذين ينحدرون من أصول أوروبية وتتكون من مفردات وتراكيب لغات أفريقية وأوروبية مختلفة عديدة. *(المترجم)*.

ذلك بشكل واضح فى مشهد الأقنعة وذلك عندما يصل إيشو Eshu - وهى إحدى شخصيات قبائل اليوروبا - المخادع الذى يتخذ سمت الشيطان- الإله dieu-diable بناءً على أمر من كاليبان لهدم المشهد، وهو بذلك يعجل بخروج الآلهة الرومانية واليونانية خارج الخشبة؛ وهذه الآلهة هى چونو Juno وأيريس وسيريس والتى تشعر بالاشمئزاز من سلوكيات إشو الغريبة والمبتذلة التى تسىء إليها. إن مشهد حفل الخطبة فى مسرحية شكسبير يعبر عن رؤية بروسبيرو لليوتوبيا والتى يستبعد منها القوى غير المقنعة unmasked مثل العاصفة. كذلك فإن رقصة الحوريات والحصادين تعبر عن التناغم الاجتماعى فى شكله الطقوسى، أيضًا فإن نبوءة هذه الرقصة بحصاد وفير يؤدى إلى تكييف العالم الجديد باعتباره ملاذاً رعويًا . فضلاً عن ذلك فإن هذه الرقصة تفرغ الجسد من خواصه الجنسية وذلك بالربط بين الاتحاد الوشيك بين ميراندا وفرديناند والصور الخاصة بإثمار الطبيعة، وذلك مع رفض الرغبة الجنسية غير المشروعة وهو ما يُعبر عنه باستبعاد كاليبان من المشهد. على النقيض من ذلك فإن الرؤية التى يطرحها سيزير لحفلة الأقنعة تبتعد عن ذلك الطابع المعيارى اذ نجد إشو وهو يرقص ويشرب بشره وهو يغنى أغنية بذيئة تذخر بصور صريحة عن عضو الذكورة. وهذه اللحظة النقيضة لليوتوبيا تطرح رؤية نقدية لكل من السياقات الطقسية وشفرات العرض الخاصة بمشهد الأقنعة فى مسرحية *العاصفة* ، وهى تستبدل ذلك بمراسم تشهد على الحيوية المطلقة للثقافة الأفرو - كاريبية .

إن كان الاستقلال السياسى يمثل النص التحتى sub-text لمسرحية سيزير، فإن مسرحية *علاقات نسب* Blood Relations (1989) لمؤلفها ديڤيد مالوف David Malouf - والتى توائم بين مسرحية *العاصفة* والثقافة الاسترالية المعاصرة- تقدم صيغة سياسية أقل ثورية، وان كانت تبقى على صيغة النقد الاجتماعى. يقوم مالوف بتهجين الشخصيات الدرامية التى يجسدها شكسبير وذلك بغية تقديم أنماط مختلفة - إلى حد ما - للخطاب النقيض، وهو بذلك يركز على

التداعيات العرقية والإقليمية الناتجة عن الوجود الأوروبى لمدة قرنين . إن وجه التمرد فى شخصيات مالوف لايمكن فقط فى محاكاتها للنماذج المعتمدة على نحو غير مكتمل وإنما يكمن أيضًا فى علاقات النسب المعقدة التى تربطها بأعضاء الأسرة الآخرين. إن كاليبان هنا - الذى يتماثل فى الوقت ذاته مع "دينى Dinny الذى ينتمى إلى الثقافة الأسترالية الأصلية - يمثل التابع الكولونيالى لـ"ويلى" Willy/ بروسبيرو كما يعد ابنه غير الشرعى فى الوقت ذاته؛ ومن ثم فإن الآخر يصبح جزءًا حتميًا من ذات المستعمر coloniser ويذكره دائمًا بأصله الهجين. إن النقاء الملازم لهوية ويلى يتعرض للتلوث من خلال ظهور شبح تيسا Tessa (زوجة بروسبيرو الغائبة) وعشيقها فرانك/أنطونيو، وكلاهما يضعه تاريخ ويلى (الذى أضفى عليه الشرعية) موضع تساؤل . أيضًا فإن رغبة مالوف فى أن يقوم الممثلون الذين يؤدون دورى كاثى/ميراندا و إدوارد/فرديناند بأداء دورى الشبحين إنما يعبر عن تلاشى الحدود بين الشخصيات. إن الازدواج فى الأدوار - وهى تقنية أدائية خاصة - تبرز فكرة الهجنة hybridity على نحو عجزت عنه الصياغات الأخرى لمسرحية *العاصفة*. فهنا نجد شخصيتين مختلفتين (أو أكثر) يقدمهما نفس الممثل بشكل يجعل كل شخصية منهما تحمل آثار الشخصية الأخرى عبر المسرحية، وهى عملية من شأنها تعطيل صياغة الشخصيات وتحديد معالمها بشكل واضح ومسلم به. إن الانحراف عن مسار الهوية وأصدائها المختلفة الذى توحى به هذه التقنية انما يتأكد من خلال مفارقة ساخرة أخرى تقوم من خلالها كل شخصية باستدعاء الشخصية الشكسبيرية المقابلة لها. إن كان الازدواج فى دورى ديمونة وعطيل (تشظيهما فى نفس الوقت) فى مسرحية كارلين *ليس الآن ياحلوتى ديلمونة* يهدف إلى تقويض القناعات التى ينطوى عليها قانون العيب الذى وضعه نظام الفصل العنصرى فى جنوب افريقيا فإن ازدواج الأدوار فى مسرحية *علاقات نسب* يقصد به منح كل الشخصيات صوتًا يعبر عنها دون أن تمنح أى منها سلطة مطلقة. ومن وجهة النظر الميتامسرحية فإن

ازدواج الأدوار يكشف عن تعسفيتها جميعًا كما يبرز الطبيعة الإيهامية للتمثيل representation وهو ما من شأنه أن يجعل عملية "الرؤية الازدواجية" وسيلة يتابع من خلالها الجمهور المسارات المتعددة للنص وذلك فى مقابل تجسيده لمسرح شكسبير ومساءلته التناصية له.

إن كانت سمة الإغلاق التى تتسم بها مسرحية *العاصفة* من شأنها أن تحتوى الطاقات التقويضية التى تهدد نفوذ بروسبيرو ومن ثم هويته وذلك عبر المسرحية كلها فإن مسرحية *علاقات نسب* تبرز حتمية تفتت القوة وتشظيها. لذا فإن الموقع الذى صنعه ويلى لنفسه باعتباره بطريركاً لايدانيه الشك- هذا الموقع يتعرض للاهتزاز أولاً من خلال النقد اللاذع والمساءلة المباشرة ثم يتلاشى هذا الموقع بعد ذلك من خلال الموت. أيضًا فإن السيميوطيقا التى يطرحها مالوف فى صياغته المسرحية توحى على نحو أوضح بعدم إمكان وجود رؤية متسقة للذات؛ وفى هذا الإطار يطرح مالوف فكرة الهجنة hybridity بشكل قوى عندما يقدم لنا بصريًا شخصية تنطوى على ثلاث ذوات هم ويلى/بروسبيرو ودينى/كاليبان وكيت/ إرييل، وهؤلاء جميعًا يعبرون عن تشظى الذات الخاصة بالفرد الأسترالى من غير المواطنين الأصليين. وفى النهاية يتحول ويلى إلى الآخر/ الموضوع، ولايلمس حضوره إلا من خلال الرماد المنثور وأكوام الحجارة، وهى كل مايتبقى من أحلامه عن القوة المطلقة ؛ والمستعمر coloniser- حسبما توحى المسرحية - عليه أن يواجه فى النهاية عواقب مايسميه سيزير الأثر "المضاد " للاستعمار ألا وهو أنه ينزع سمة الحضارة عن كل من القاهر والمقهور (1976 : 26) .

يهتم مالوف - مثل سيزير - بشكل خاص بمساءلة الرؤية اليوتوبية التى يعبر عنها شكسبير فى مشهد الأقنعة. ومن ثم فإن مسرحية *علاقات نسب* تعيد تشكيل هذه اللحظة الميتامسرحية لتبرز من خلالها الصراع بدلاً من التناغم وذلك من خلال عرض

سحرى كرنفالى يشى بمستويات دلالية تقوم على المفارقة الساخرة والطابع الرؤيوى apocalyptic. يتحكم كيت فى تصميم هذا العرض السحرى رغم مناوئة ويلى ويبرز الرقصة باعتبارها عرضًا مثلجنسيًا، وهو بذلك يضع فى الظل العاشقين الصغيرين. أثناء حركات الشخصيات يدور حوار بينها هو بمثابة تعليق شارح على الرقصة ذاتها، ويؤكد على تمسرحها its theatricality ، وهى مناورة يتيحها المؤلف للمتفرج لتكون بمثابة منهج يستخدمه فى تفكيك تقنيات التمثيل الإيهامية. فى الوقت ذاته فإن عزوف دينى عن المشاركة فى الرقص وتقديم عرضه الخاص - وهو عباره عن ترديد لحديث كاليبان فى مسرحية *العاصفة* والذى يقول فيه "هذه الجزيرة تخصنى" - هو بمثابة رفض منه لشفرات الحركة الطقسية التى تنتمى لثقافة.الرجل الأبيض والتى نقشت فى جسده، كما أنه يضع العرض بجملته ومعه شكسبير باعتباره نموذجًا أصليًا موضع المساءلة والفحص. على النقيض من تكييف شكسبير للطبيعة بشكل سهل وذلك فى مشهد الأقنعة وكذلك فى حديث جونزالو Gonzalo عن العالم الجديد (2.1.145-62) تؤكد مسرحية علاقات نسب على أن الحصاد لا يأتى أبداً إذا كان الزارع هو المستعمر؛ فجزيرة "ويلى" ليست سوى نتؤ صخرى فى شاطىء ضيق مهجور يفصل بين عالمين لانهائيين: الصحراء والبحر. بدلاً من تقديم "عالم جديد رائع" يجسد الأساطير اليوتوبية للاستيطان فإن نص مالوف يعبر عن الطبيعة ليس باعتبارها شيئًا مثيراً للعاطفة أو شيئًا يمكن التحكم فيه، وهو بذلك يقدم رؤية مناهضة لأسطورة ڤيرچيل عن الطبيعة وهى أسطورة تم ترسيخها وتدويمها من خلال التراث المعتمد. على الرغم من محاولة ويلى/بروسبيرو الحثيثة لاستعمار المنظر الطبيعى، فإن الطبيعة فى تجلياتها المختلفة تشكل ثنايا نص العرض إلى الحد الذى نجد فيه ويلى/بروسبيرو يفقد السيطرة بسرعة على مشهد الأقنعة وذلك بفعل الأصوات الموسيقية الغريبة التى تصدر عن المكان بفعل تقلبات الطقس (العاصفة). هذا الاهتمام من جانب "مالوف" بالخطاب الشكسبيرى الذى ينطوى عليه تجسيد المنظر الطبيعى يشاركه فيه الكاتب المسرحى

الكندى چون موريل John Murrell الذى عالج نص شكسبير فى مسرحية له بعنوان ***العالم الجديد*** ***New World (1984)*** والتى تدور أحداثها على الشاطىء الجنوبى الغربى من جزيرة ڤانكوڤر فى كولومبيا البريطانية . وان كان موريل يعيد صياغة ***العاصفة*** بل ويقدم محاكاة ساخرة للصورة - الأيقونة التى تجسدها مسرحية شكسبير وذلك بتقديمه تلك الجزيرة الخاصة باعتبارها صورة قاصرة عن جنة عدن فإنه يركز أساسًا فى هذه المسرحية على إمكانات الخلاص التى يمكن أن يقدمها العالم الجديد- والذى يوصف بأنه غير مستهلك وخام، وفارغ ، وأرعن ومفتوح- لبث الحياة وتجديد الوعى المتهالك والمتشائم الذى ينتمى إلى العالم القديم. وعلى الرغم من أن مسرحية ***عالم جديد*** تدور أحداثها فى منطقة مشهورة بتواجد ثقافة الهايدا Haida على نحو نشط، فإن هذه المسرحية - على النقيض من معالجة بوماندر لمسرحية ***العاصفة*** - لاتأخذ فى اعتبارها الشعوب الأصلية داخل كندا على نحو دال. بدلاً من ذلك تنطوى مسرحية موريل على نموذج للطبيعة يوظف بشكل أيديولوچى لتكييف منظر طبيعى غريب لصالح الذات الاستطيانية، وينكر فى الوقت ذاته ثقافة أنجلو - أوروبية أصابتها الحداثة بالخدر. داخل هذا الإطار لا تتاح سوى فرص محدودة لإزاحة الابستمولوچيات الإمبريالية عن المركز، وهو ما أثار - أو اضطر - كتاب دراما آخرين من أمثال سيزير أو مالوف إلى اعادة كتابة ***العاصفة*** .

كروزو وفرايداى

أصبحت رواية ***روبنسون كروزو*** لدانييل ديفو Defoe هى الأخرى نقطة محورية داخل مشروع " الرد بالكتابة" Writing back على الكتابة الصادرة عن المركز الإمبريالى ذلك أن هذه الرواية كما يلحظ "بيودان چيفو Biodun Jeyifo هى بمثابة النص الكبير megatext الكلاسيكى الذى يعبر عن المركزية الأوروبية " (1989:114) تعد رواية ديفو. مثلها مثل مسرحية ***العاصفة*** مسئولة عن تأسيس وترسيخ شبكة المجازات الخاصة بالعالم الجديد والتى أدت إلى اخضاع الشعوب السوداء وإدراجها ضمن علاقة العبد / السيد، وذلك من وجهة نظر الكتاب الكاريبيين على وجه الخصوص. إن القراءة الناقدة لهذين النصين تكشف عن أنهما يعبران عن استدعاء الآخر العرقى ومساءلته داخل الخطاب الغربى، ومن ثم فإن علاقتى كروزو/ فرايداى وبروسبيرو/كاليبان ترمزان للمشروع الكولونيالى الأكبر .

تعيد مسرحية ***بانتومايم*** ***Pantomime (1978)*** التى كتبها ديريك والكوت وضع قصة روبنسون كروز فى إطار زمنى جديد مع احتفاظها بالموقع الجغرافى. تدور أحداث المسرحية فى بيت ضيافة فى جزيرة توباجو، وهى إحدى جزر الهند الغربية، وهنا إشارة إلى الكيفية التى أدت بها قصة كروزو إلى خلق رؤية غرائبية لمنطقة الكاريبى، وهى رؤية لازالت تجد لها مكانًا فى الخطابات الغربية؛ مازال تأثير رواية ديفو واضحًا إلى هذا اليوم من خلال صناعة السياحة المحلية فى ترينيداد حيث تنظم رحلات ليوم واحد إلى جزيرة توباجو وذلك باعتبارها "حلم كروزو" على خلاف المعالجات الروائية لرواية ديفو ومنها رواية ***العدو*** Foe لكاتبها J.M.Coetzee ورواية ***صعود موسى*** Moses Ascending لسام سيلڤون Sam Selvon فإن نص ***بانتومايم*** قام بتغيير النوع الأدبى genre للنص الأصلى وذلك كجزء من استراتيجيات الخطاب

النقيض الرئيسية . وهكذا فإن المسرحية تقدم لنا سياقًا يعمل على إزاحة مركزية صوت الراوى الذى نجده فى نص ديفو ، وفى الوقت ذاته فإن هذا السياق يوظف الطاقة المسرحية التى تنطوى عليها تقاليد فنون الأداء المحلية. أيضًا فإن معالجة والكوت تمثل تجاوبًا مع معالجات أخرى أعادت كتابة روبنسون كروزو منذ عام ١٧١٩، وهذا التجاوب من جانب والكوت يمثل جزءاً من تركيزه على مسألة النوع الأدبى.

أصبحت *روبنسون كروزو* فى نهاية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قصة شعبية للغاية وصالحة للبانتومايم؛ وفى هذه القصة عادة ما كانت تقوم امرأة بأداء شخصية فرايداى - وهو مايتسق مع المواضعات الخاصة بمسألة الهوية الجنسية - وهكذا تختفى مسألة العرق لصالح دال آخر أكثر قوة وتأثيراً وهو الهوية الجنسية (البيضاء) gender. تلفت مسرحية والكوت الانتباه إلى هذا الاحلال وذلك من خلال الإحلال مرة أخرى، عبر ذلك يصبح دورى كروزو وفرايداى دائمًا قابلين للتفاوض بدلاً من أن يطرحا كمعطى نهائى. اعتاد "هارى ترو" - وهو ممثل بانتومايم- أن يؤدى *روبنسون كروزو* على مسارح لندن مع زوجته السابقة التى كانت تلعب دور فرايداى، والتى مازال يشغل باله قدرتها الدائمة على أن تفوقه تألقًا فى أدائها. وعندما يقنع "ترو" خادمه الأسود- الذى كان سابقًا مؤديًا لأغانى الكاريبى - بأن يعيد معه تقديم عرض البانتومايم يجد "ترو" نفسه وقد فقد بريقه مرة أخرى ووضع فى الظل" وذلك لأن فرايداى لايصر فقط على أن تاريخه سوف يجد من يسمعه، ولكنه يطلب من "ترو" أن يقوم هو أيضًا بأداء دور العبد. وللرجلين تأويلين مختلفين لقصة كروز (بعيداً عن رواية ديفو) وذلك قبل تجسيدها لعرض البانتومايم؛ فتأويل "ترو" عبارة عن أغنية رومانسية، مستهلكة ومنظومة عن عزلة كروزو فوق شاطىء جزيرة مهجورة، أما تصور فيليب فعبارة عن أغنية من أغانى الكاريبى يستشرف فيها إمكان حدوث إعادة هيكلة اجتماعية: "لكن يومًا ما سيقدر للأمور أن تنقلب رأسًا على عقب، فيصبح كروزو هو العبد وفرايداى السيد" (1980:177). قد يكون هذا التحدى للتراتب

العرقى- بغض النظر عن التناقض بين محتوى كل من السرديتين اللتين تطرحهما الشخصيتين - أقل أهمية فى هذا المسرحية من الاختلاف بين أسلوب أداء كل منهما وهو ما بشكل المحور المركزى الذى يقوم عليه مشروع المراجعة الذى تطرحه مسرحية ***بانتومايم*** .

يستعير فيليب سلطة التسمية عندما يؤدى دورالرجل الأسود فيسمى نفسه ثيزداى Thursday. ثم يذهب أبعد من ذلك فيتجاهل صيغ وأشكال البانتومايم البريطانية المستهلكة ويصر على إعادة أداء قصة كروزو مستخدمًا أسلوب الكاليبسو* calypso المحلى الساخر. يعلن فيليب أنه سيستخدم كل من "المأساة والملهاة" (مرجع سابق :139) ثم يقوم بتجسيد دوره مستخدمًا طاقتة المتوفزة ، وهو بذلك يستثير "ترو" الذى يفضل نمطًا أدائيًا أقل فورة وحدة. إن القوة التقويضية التى ينطوى عليها أسلوب المحاكاة الساخرة الذى يستخدمه فيليب هى أوضح مايكون فى سلسلة مشاهد المايم الطويلة والمفصلة والتى تصور رؤية ترو لهبوط كروزو على الجزيرة. يقدم فيلبب هذا المشهد باهتمام زائد بالتفاصيل، وهو من خلال أسلوبه الساخر- المحلى يطرح أسطورة كروزو باعتبارها مسرحية هزلية farce؛ إلا أن العرض الكرنفالى الذى يقدمه فيليب يدفع ترو إلى إيقاف العرض كله. وعلى المستوى الميتامسرحى يتيح هذا المشهد مساحة للممثل الذى يؤدى دور فيليب لأن يستعرض مواهبه ذلك أن نجاح

---

* يعد الكاليبسو نوع من العرض الاحتفالية الراقصة والتمثيلية الساخرة والفكاهية ؛ وينتشر هذا النوع من العروض فى جزر الكاريبى بين السكان المحليين ، وربما كان من أصل أفريقى وجاء مع هؤلاء السكان . يستخدم فى هذا النوع من العروض أقنعة ذات عين واحدة ، ومن هنا جاءت تسميتها ، إذ يصير الممثل بقناعه شبيهاً بكائن الكاليبسو الخرافى فى الميثولوجيا اليونانية ، الذى لم تكن له سوى عين واحدة . (المراجع)

مشاهد المايم يعتمد بشكل كبير على الملهاة الارتجالية التى تتطلب بدورها وجود وعى حاد باستجابات الجمهور (١٢) وفى مناطق أخرى من العرض يعتمد البانتومايم على الهزل المبتذل ، وتبادل المواقع بين الجنسين والأعراق المختلفة، وكذلك التورية اللفظية والبصرية، وهو مايحول العرض فى النهاية إلى فضاء تُطرح فيه فكرة الصراع بين الثقافات . هناك أيضًا لحظات هامة للغاية، وهى تلك التى يتبنى فيها نص والكوت رؤية نقدية حادة يتمكن من خلالها توصيل العنف الكامن فى العلاقة بين كروزو وفرايداى . ويتجلى ذلك فى وصف فيليب للمشروع الكولونيالى بقوله :

لقد قدمت لك إفطارك على مدى ثلاثمائة عام، وأنا أرتدى سترتى البيضاء فى الشرفة البيضاء أيها الرئيس البوانا bwana والأفندى effendi والباكرا bacra والصاحب sahib.... تحت تلك الشمس التى لم تغرب عن إمبراطوريتك كنت ظلك، كنت أفعل ماتفعل أيها الرئيس ، البوانا ، والأفندى ، والباكرا ، والصاحب.... كان هذا البانتومايم الخاص بى .

(مرجع سابق : P.112)

يصور فيليب هنا ديناميات العلاقة بين السيد والعبد باعتبارها عرضًا ، مؤكداً سلطة الذات الإمبريالية، ولكنه يوحى أيضًا بأن العبد يمكنه أن يؤدى دوره دون أن يختزله هذا الدور. وفى الإطار الذى يلعبه باعتباره الخادم/المستخدم الذى يؤدى كافة الخدمات لـ"ترو"، وهو دور يخلعه عن نفسه فى اللحظة التى ينتهى فيها عمله اليومى.

إن التمثيل acting فى مسرحية ***بانتومايم*** يعد فى الأساس وسيلة لحيازة السلطة. لقد رسخ فيليب قدميه باعتباره الممثل الأكثر تمكنًا ليس فقط لأنه يتألق فى فن البانتومايم الذى يعزى النجاح فيه إلى قدرة المؤدى، ولكن لأنه أيضًا يتفهم بناء

الدور الذى يؤديه . تقدم هذه المسرحية إجمالاً إعادة تجسيد سياسية الطابع لأسطورة كروزو وفرايداى بغية تحدى التفسيرات الخاصة بهذه الأسطورة وتفسيرها. عندما يتقبل "ترو" فن فيليب باعتباره فنًا له مصداقيته، وعندما يتخلى عن دور المخرج الذى يستحوذ عليه، فى هذه اللحظة فقط يصبح الاثنان قادرين على التمثيل معًا فى وحدة واتساق. هذا التهجين الحادث بين هذين المنهجين الأدائيين داخل نص والكوت يتمخض عن مسرح كريولى * Creole متحول فى شكله بمقدوره إزاحة سلطة الأساليب الغربية الكلاسيكية . وكما يلحظ چيفو "فإن المواضعات الأدائية الخاصة بقاعة الموسيقى الإنجليزية، وكرنفال ترينيداد بطابعه المميز لجزر الهند الغربية تصبح جميعًا أداوت للمراجعة النصية الدقيقة لرواية ديفو الكلاسيكية، وتفكيك شبكة هائلة من الأنظمة والشفرات الثقافية التى حددت معالم المواجهة بين المستعمر coloniser والمستعمَر colonised (1989:115).

التأثيرات اليونانية الكلاسيكية

إن كان من المؤكد أن التأثير الذى أحرزه المسرح اليونانى الكلاسيكى على الدراما مابعد الكولونيالية أقل من التأثير الذى أحرزه شكسبير، فالمسرح اليونانى - رغم ذلك- يمثل هدفًا هامًا للخطاب النقيض للتراث المعتمد، خصوصًا فى البلدان الأفريقية مثل نيچيريا، التى تضرب الممارسات المسرحية المعاصرة فيها بجذور قوية فى الطقس والاحتفال فضلاً عن إتاحة العديد من الآلهة المحلية التى يمكن استدعاؤها بغرض اعادة صياغة مجمع الآلهة اليونانية، فإن السياقات التقليدية للكثير من الدراما الأفريقية تتيح أيضًا ثقافة أدائية يمكن توظيفها فى مساءلة النماذج الكلاسيكية. إن الأغنيات

---

* تطلق لفظة كريول Creole على السكان الأصليين لجزر الهند الغربية *(المترجم)*

والرقصات، والقصص والمراسم تكشف عن إمكانية إحياء أشكال البناء السردى والتمثيل representation اللغوى/البصرى والتى تختلف جميعًا عن المواضعات السائدة فى المسرح الغربى المعاصر على اعتبار أنه تطور عبر القرون مخلفًا ورائه جذوره الطقسية.

إذا أخذنا فى الاعتبار أن مسرحية *عابدات باخوس* ليوربيديس تعبر بشكل مقنع عن فكرة القضاء على طاغية بفعل قوى خارقة فإن هذه المسرحية تعد نصًا نموذجيًا صالحًا للتكييف من قبل الجماعات المهمشة: من السهولة بمكان إذن إعادة صياغة شخصية بنثيوس Pentheasباعتباره معبراً عن الكولونيالية - وفى حالة إعادة صياغة المسرحية من وجهة نظر نسوية يمكن تقديمه باعتباره قوة أبوية سيتم التخلص منها. (١٣) وتعد مسرحية رول سونيكا *باخوسيات يوربيديس* (١٤) ***The Bacchae of Eurpides*** من أكثر المسرحيات مابعد الكولونيالية التى قدمت مراجعة ذات دلالة لنص يوربيديس، وتم تقديم هذه المسرحية بناءً على موافقة ودعم من المسرح القومى ببريطانيا عام ١٩٧٣. تنطوى هذه المسرحية على الرؤية الكوزمولوچية لثقافة قبائل اليوروبا، وفى إعادة صياغتها للشكل الدرامى تقوم على التهجين بين الأنواع الفنية المختلفة، وهو مايعبر عن رفضها لسيادة النمط التراچيدى الغربى. والعديد ممن كتبوا عن هذه المسرحية رفضوا لانتهاكها للنص الأصلى(أنظر :Bishop 1988: 77. وفى معالجته لهذا النص يعيد سونيكا موضعة الفعل الدرامى فى سياق افريقى فى زمن الحرب (الحروب الأهلية التى خاضتها نيچيريا فى فترة مابعد الاستقلال ليست إلا إحدى الإحالات التاريخية التى توظفها معالجة سونيكا) مضيفًا مراسم واحتفالات زواج، هذا فضلاً عن تغييره للنهاية. توظف هذه المسرحية أيضًا أسلوبًا أدائيًا ملتبسًا بغية تقديم صياغة درامية فعالة لعناصرها الطقسية، ومفردات قاعة الموسيقى التى تنطوى عليها، ومشاهد الأقنعة، والاحتفالات ذات الطابع المهرجانى.

هذا :الانتهاك" للنص الأصل- مثلما هو الحال مع استدعاء والكوت لشكسبير ومساءلته له - هو بمثابة "جريمة" واعية قُصد بها لفت الانتباه إلى الطرائق التى قد تستثمر بها المجتمعات المستعمَرة colonised ما أسماه فرانز فانون "تلويث" contamination الإمبريالية لكافة الذوات المرتبطة بها . وهكذا فإنه بانتهاك هذه الصياغات النقائية purist للسرديات الأصلية الكلاسيكية يصبح بإمكان نصوص كتلك التى خطها سونيكا أن ترتاد أفقًا يسمح بأداء التواريخ والأساطير المحلية .

تبْرز مسرحية باخوسيات يوربيديس الرقص باعتباره موتيفة تفصل بين النص الجديد والنص الأصلى، وهذه واحدة من الانزياحات العديدة عن النموذج المعتمد والتى تشي بها هذه المسرحية . وتتخذ الرقصات فى المسرحية أشكالاً عديدة ، وهذه الرقصات فى تباينها وتعددها تؤكد أهمية الحركة باعتبارها ممارسة دالة . إن الخطوات الراقصة التى تحمل طابع عروض قاعة الموسيقى والتى يؤديها كادموس وتيريزياس أثناء حوار هزلى عن "أول صولجان تعرض للخلخلة فى أتيكا" (254 :1973) هى إحدى الأمثلة عن نوعية الإضافات التى أدخلها سونيكا على النص. تشمل هذه الإضافات أيضًا رقصات الزفاف، والحركات الهمجية التى يتبعها هيبوكليديس Hippoclides- وهو شخصية ابتدعها سونيكا - عندما يراقص عروسه فى أسلوب طقسي . تبرز المسرحية أيضًا الرقص باعتباره جزءاً من المواكب التى تقدم فيها القرابين لديونيسيوس، ومواكب الزفاف. تتبع أجاڤى وعابدات باخوس أسلوب المايم الذى تتسم به عملية الصيد ويؤدون رقصة رشيقة تزداد توتراً بينما تدرك أجاڤى المعانى التى تنطوى عليها هذه الرقصة . إلا أن أكثر الصيغ الراقصة تأثيراً هى رقصة الزلزال التى يؤديها ديونيسيوس و العبيد على الخشبة، وهذه الرقصة تستدعى- بصريًا وصوتيًا - القوة الهائلة التى يمكن استدعاؤها بسهولة من خلال الثورة السياسية. وهذه الرقصات المهجنة فى بطئها وسرعتها ، سواء كانت فردية أم جماعية توحى بتباين

القوى الأدائية التى يتحكم فيها أوجن Ogun إله اليوروبا الذى ينسج سونيكا ديونيسيوس[١٤] على شاكلته. إن الرقص يعيد إلى الناس قوة الماضى، تلك القوة التى سلبها منهم بينثيوس بحكمه القاسى. أيضًا فإن هذه الصيغ الراقصة - على إجمالهما- انما تصور نهاية البنيات السياسية والتاريخية التى فرضتها الإمبراطورية على المنطقة - سواء فى نيجيريا على وجه الخصوص، أو على مستوى افريقيا عمومًا- وهى تلك البنيات التى يحافظ عليها حكام متعطشون للسلطة مثل بنثيوس : الرقص هو التحرر. وبنثيوس هنا لايهزم فقط، وانما التجليات الإمبريالية الأخرى لحكمه تزول عندما تفعل قوة الرقص فعلها .

يضيف سونيكا إلى مسرحيته مشهدين مايم يعبران عن طقوس الزفاف يؤديها أوجن/دونيسيوس، وهذان المشهدان يقصد بهما أن يكونا درسًا لبنثيوس الذى يعجز عن إدراك المعنى الكامن فيهما. فى المشهد الأول تجد العريس وهو يرفض مراسم الزواج الغربية ويرقص على أنغام ديونيسيوس وهو مايستثير والد العروس الذى يوقف مراسم الزواج بشكل مفاجىء . يختلف والد العروس فى شخصيته (على اعتبار أنه رجل يهتم كثيراً بالثروة ومحاكاة الأنماط الاجتماعية والسياسية الغربية) عن العريس الذى يهتم بكل ماهو محلى، وهذا التناقض بين الشخصيتين يشكل درسًا أخلاقيًا. أما مشهد المايم الثانى فيجسد معجزة عرس قانا التى يسجلها الكتاب المقدس، إلا أن إعادة ملء آنية الخمر هنا يعبر عن تجديد الطاقات الروحية التى يجب أن ترتبط بفلسفة الحياة الخاصة بالاله أوجن، وهى تلك الفلسفة التى أنكرها بنثيوس. يبرز هذان المشهدان صور الرعب والإفراط فى الشراب، كذلك يؤكد دال الخمر هنا فكرة إصرار ديونيسوس على التوازن فى الحياة، وهو التوازن الذى يساعد على تماسك الفرد بل ويساعد على تماسك الجماعة، وهو الأمر الأكثر أهمية فى ثقافة اليوروبا .

هذه الإضافة - التى تحمل طابع المفارقة الساخرة - لمشاهد المايم الخاصة بمراسم الزفاف فى نص سونيكا تذكرنا بنوع مسرحى ينتمى للدراما اليعقوبية وهو مسرحيات الأقنعة كما يذكرنا أيضًا بالعديد من المسرحيات الكوميدية التى تصور مراسم الزفاف ومظاهر السعادة الفردية والقومية وخاصة تلك المرتبطة بالملك . إن معالجة سونيكا لهذا الحدث الرمزى الميتامسرحى لاتمنح لبينثيوس مجرد احتفال، وإنما تطلعه على الكيفية التى يمكن بها أن يحوز الخلاص والسعادة والاستقرار السياسى، إلا أن بينثيوس لايعير ذلك كله التفاتًا. الإحالات الكثيرة إلى مسرحيات شكسبير التى توظف الحلم مثل ***حلم منتصف ليلة صيف و العاصفة*** توحى على نحو واضح بأن الأحلام الموجودة فى مسرحية ***باخوسيات يوربيديس*** ليست مجرد مصدر للمتعة والترفيه. إنما تشير هذه الأحلام إلى أن سحر أوجن هو أكثر فاعلية من سحر بروسبيرو أو اريبل وأن بينثيوس عليه أن يأخذ توجيهات ديونيسوس على محمل الجد. أيضًا يتم تقويض الشكل والاستخدام المعتمد لمسرحية الأقنعة وذلك من خلال فكرة القربان الذى يجب أن يقدم إلى أوجن، فالحاكم الطاغية لابد وأن يموت حتى يمكن استعادة التوازن الدقيق . هذه الفلسفة المستمدة من الآلهة المحلية تختلف أيضًا فى الخطاب النقيض الذى يقدمه كاتب نيچيرى آخر هو أولا روتيمى Ola Rotimi، وذلك فى مسرحيته ***ليس على الآلهة لوم The Gods Are Not to Blame (1968)*** والتى يعيد فيها الكاتب صياغة مسرحية سوفوكل ***أوديب ملكًا*** ، وفيها يقوم بتحجيم تدخل الآلهة فى الحياة اليومية، ويحصر هذا التدخل فى اللحظات التى تستطيع فيها الآلهة تصحيح الأخطاء التى يقترفها البشر.

يكمن الاختلاف الجوهرى بين نص يوربيديس ونص سونيكا فى النهاية. إن الصورة الختامية فى مسرحية سونيكا تظهر ومضات حمراء خارجة من رأس بنثيوس والتى يفسرها كادموس على أنها دماء . لكن سريعًا ماتكتشف أجاقى أن هذا ليس سوى

خمر والذى يأخذ منه الجميع رشفات إحيائية. إن المأساة التى ينطوى عليها الموقف الدرامى لايتم التقليل من شأنها، ولكن من جهة أخرى نجد أن الطقس يبرز أهمية إحياء عواطف وطاقات أخرى من خلال موت بنثيوس، وهو حدث يعبر عن فكرة الصالح العام للجماعة واستعادة التناغم، وليس مجرد التعبير عن القدر المأسوى الذى يدل عليه الموت دائمًا . بعد أن كان بينثيوس مبعداً خارج دائرة الجماعة أثناء حكمه المتجبر، أعيد وضعه فى النهاية داخل إطار هذه الجماعة، فقد أصبح الآن "مركز حياتهم المشتركة، ورمزاً لانتصارهم على الحكم القديم، وقدرتهم على تحويل ما تبقى إلى نظام جديد أكثر إنسانية، وبناء مستقبل سمته الوفرة والرفاهية والتجديد، مستقبل يمكن للكل أن يشارك فيه (wikinson 1991: 81) إن الطقس الخاص بموت بينثيوس والطقوس الأخرى المختلفة - مثل جلد تيريزياس ومراسم الزواج التى تؤدى من خلال المايم - بالإضافة إلى عملية التهجين بين الأنواع الفنية كلها تساعد فى إنتاج إعادة صياغة محكمة لمسرحية *عابدات باخوس* وليس مجرد معالجة نيجيرية معاصرة لنص يونانى كلاسيكى. إن مسرحية سونيكا تهدم ثنائية الكوميديا / التراچيديا، كما تقوض التأثير والنفوذ الذى تحوزه الآلهة اليونانية. إن إله اليوروبا - الذى يطرح بديلاً عن الآلهة اليونانية - يقدم فلسفة مناسبة بشكل أكبر . إن أوجن - الذى يتجسد خفية فى هيئة ديونيسوس- يعد أكثر قوة من بنثيوس، كما يعد - فى نهاية الأمر - أكثر قوة من مسرحية يوربيديس ذاتها .

حظيت أيضًا مسرحية *أنتيجون* لسوفوكليس باهتمام ملحوظ من جانب أصحاب الخطاب النقيض وذلك لأنها تعرض لمفهوم الدولة عن العدالة كما تقدم لنا شخصية أنتيجون التى تُسجن لتمسكها بتصورها الخاص لما تعنيه المبادىء الأخلاقية والقانونية. إن الاختلافات بين نظامين للعدالة، وانتصار النظام الأقوى على ذلك الأضعف يمكن التعبير عنه بشكل سهل من خلال السياق الكولونيالى. تعيد مسرحية

الخاصة بالممثلين، وبذلك تذكرنا المسرحية أن أى مسعى يقوم به هذان الممثلان إنما يجب دائمًا أن يقرأ فى سياق الموضع الذى يتواجدون فيه، فالحرية التى يحصل عليها هؤلاء بإطلاق سراحهم إنما ستفضى بهم إلى "سجن" الفصل العنصرى .

تكمن قوة مسرحية *الجزيرة* فى توطين قصة أنتيجون فى موضع محدد وهو جنوب افريقيا، على النقيض من مسرحية *اختيار أوديل* ***Odale's Choice (1962)*** لمؤلفها إدوارد كامو براثويت Brathwaite الذى يوطن قصة انتيجون داخل افريقيا، وإن كان لايحدد المنطقة بشكل متعمد. وراء هذا الغموض الجغرافى تكمن رغبة براثويت فى أن يجد فى افريقيا وطن الأجداد الأصيل الذى استوطنه الهنود الغربيون الذين يرجعون إلى أصل أفريقي؛ وهذا المشروع يتناقض بشكل مباشر مع رؤية والكوت لوطن جديد يتشكل من خلال هذه الهجنة الخصبة التى تعد الميراث المتميز لكل الكاريبيين. وهكذا فإن إعادة توطين السردية الخاصة بقصة انتيجون يكتسب أبعاد أسطورية فى معالجة براثويت وذلك بدلاً من التركيز على الوضع السياسى المحلى، كما يتم التأكيد هنا أيضًا على مسألة الاختيار باعتباره مقولة أخلاقية نقيضة لمقولة القهر، وهكذا نجد أن أوديل لاتعصى فقط كريون ولكنها ترفض عفوه، ومن ثم تختار الموت باعتباره فعلاً يجسد الإرادة الحرة . على الرغم من أن المطبوعة المصاحبة للعرض تشير إلى أن "التيمة هنا لا زمانية ، ألا وهى مقاومة الطغيان، إلا أن براثويت فى إعادة كتابته لمسرحية *انتيجون* يقوم بتوطينها indigenises وذلك بأن يجعل الجنود الذين ينفذون أوامر كريون يتحدثون لغة مقاربة للغة الكريول الخاصة بالهنود الغربيين . وقد كتبت هذه المسرحية أصلاً لممثلين سود كما قدمت لأول مرة فى غانا المستقلة حديثا، وهو أمر يضفى عليها حتمًا طابعًا سياسيًا، وإذا ما تأملنا مسرحية *اختيار أوديل* من خلال إطار ممارسات الخطاب النقيض - والتى تشمل اللغة والعرق والجغرافيا - لوجدنا أنها تركز على لحظات أقل أهمية ومركزية .[١٦]

إعادة صياغة الأساطير المسيحية

إن فرض التحول إلى المسيحية على المستعمَرين colonised عبر الإمبراطورية دفع والكوت إلى القول "إن جنسنا يتصارع مع إله جنس آخر" (1970 b : 13). يشكل الكتاب المقدس - على وجه الخصوص دلالاته واستخداماته المؤسسية - سردية أصل master narrative ساعدت وبررت وجود المشروع الإمبريالى؛ ولذا يعد الكتاب المقدس بالضرورة واحداً من النصوص المعتمدة الأساسية التى تمثل هدفًا لعمليات إعادة الصياغة والمعالجة على نحو استراتيجى . يرى كل من أشكروفت، وجريفيث وتيفين فى تناولهم للرواية الكندية ***مستبعد من الرحلة Not Wanted on the Voyage*** أن معالجة تيموثى فيندلى Timothy Findley لقصة فلك نوح " تعاود التسلل إلى النظام الابتسمولوچى الغربى بغية تفكيك تلك المفاهيم والعمليات التى عقلنت ومنطقت فرض النظام الإمبريالى على بقية العالم" (1989:104). تنطوى المحاولات العديدة من جانب الدراما مابعد الكولونيالية لإعادة صياغة الأساطير التوراتية المختلفة على اهتمام مشابه بالاشتباك مع البنيات التأسيسية للثقافة الغربية خصوصًا فى ثقافات المستوطنين - الغزاة حيث تؤثر الأنشطة التبشيرية للارساليات المسيحية على الثقافات الأصلية تأثيرات بالغة؛ ففى أستراليا ،كندا على سبيل المثال يتم تهجير السكان الأصليين من أوطانهم التقليدية كما يتم إدخالهم المدارس والإرساليات المسيحية؛ وقد أصبح ذلك يمثل استراتيچية كلية تهدف إلى تقويض التماسك القبلى والعائلى، والاستحواذ على الأراضى ومنحها للمستوطنين البيض، والقضاء على الأجناس الأصلية . تؤكد هذه التواريخ على ماقاله جرينبلات عندما ذكر أن "الإمبريالية المسيحية تهدف إلى مهمة ذات طابع بلاغى، وهى الجمع بين التحول السلعى commodity conversion والتحول الروحى" (1991:71). وفى مسرحية چاك ديڤيز Davis التى تحمل عنوان ***فى بلدتنا***

يعبر "العم هربى"- وهو شخصية من سكان أستراليا ***In Our Town(1990)*** الأصليين- عن ذلك بشكل واضح صريح بقوله : "عندما أتوا إلى هنا كان معهم الكتاب المقدس وكانت معنا الأرض، أما الآن فقد أصبحوا يملكون الأرض؛ وأخذنا نحن الكتاب المقدس" (1992:44) .

أما مسرحية ديڤيز المبكرة **لايوجد سكر** ***No Sugar (1985)*** فتتكأ على قصة أخرى من قصص الكتاب المقدس، وهى قصة المذبحة التى قام بها الملك هيرودس، والتى راح ضحيتها العديد من الأبرياء؛ وتوظف هذه القصة بغرض استدعاء التاريخ الأسود للاستطيان الأوروبى لاستراليا ، والذى يتم طمسه فى الكتابات الرسمية. تدور أحداث المسرحية فى أواخر العشرينيات، وتتمركز حول أسرة من السكان الأصليين يتم انتزاعها من سياق القبيلة التى نشأت فيها ، وتقوم الشرطة بإرسالها إلى إرسالية تحت زعم أن هذه الأسرة لابد وأن تحصل على الرعاية الصحية والتعليم. وتصور هذه المسرحية مذبحتين بالتفصيل : الأولى يرويها قصاص أثر أسود هو "بيلى كيمبرلى" وذلك أثناء إحدى مهرجانات الكوروبورى * Corroboree ، أما المذبحة الثانية فهى ترد ضمن خطاب يلقيه السيد نيڤيل - الراعى الرئيسى لسكان أستراليا الأصليين- وذلك على الجمعية الملكية التاريخية لغرب أستراليا. على الرغم من أن نيڤيل يبدو متعاطفًا بقدر ما إلا أن المجاورة juxtaposition بين هذين المشهدين خصوصًا فى العرض [١٧] تبرز الاختلافات بين الابستمولوجيات الأوروبية، والابستى مولوجيات الخاصة بسكان أستراليا الأصليين،كما توحى بأن رؤية ثقافة البيض فرضت على التاريخ الرقابة، وهى فكرة تدعمها عمليات القتل السرى (المذابح) التى

---

* مهرجان ليلى تقدم فيه الأغانى والرقصات ويقيمه سكان أستراليا الأصليون للاحتفال بالأحداث القبلية الهامة . (المترجم)

تعرض لها أطفال سكان أستراليا الأصليين داخل الإرسالية . تتأكد هذه الاشارات التوراتية biblical من خلال قراءة الأخت إيلين لقصة الملك هيرودس فى مدارس الأحد؛ ورغم ذلك يؤكد ديڤيز على أن التعاليم المسيحية يجب أن تخاطب التجربة الخاصة بسكان أستراليا الأصليين فى اللحظة التى لايخاطب فيها النظام التعليمى الهزلى هذه التجربة . من جهة أخرى فإن كتابات ديڤيز فى إجمالها تسعى إلى تكييف المجازات الكامنة فى الخطاب التوراتى، كما تتجاوز ذلك إلى إعادة توطين الأسطورة المسيحية الخاصة بميلاد المسيح. وفى تجربة أخرى مشابهة تستخدم الكاتبة الكندية ايڤيت نولان Yvette Nolan مصادر الكتاب المقدس فى مسرحيتها ***زوجة أيوب*** ***Job's Wife (1992)*** لتقدم صياغة مجازية لقصة امرأة بيضاء على وشك التخلص من وليدها الذى حملت به من أب من السكان الأصليين .وهنا يظهر الله لهذه المرأة فى هيئة رجل من السكان الأصليين، ويحمل طفلها الذى لم يولد ويذهب به إلى عالم الروح . بينما تطرح لنا مسرحية نولان صورة كئيبة لمستقبل مجهض، فإن ديڤيز يركز فى مسرحيته على الزوجين الأستراليين چوزيف وماركا اللذان يهربان من الإرسالية ومعهما وليدهما المولود حديثًا وهى مايشى بمستقبل زاخر بالأمل. ومن خلال استخدام هذه الأطر المجازية يتطرق كل من الكاتبين المسرحيين إلى الأرشيف السردى لجمهورهم - وأغلبه من البيض - وفى الوقت ذاته يقومان بمساءلة التحيزات الثقافية والعرقية التى يقوم عليها دين كانت له أبلغ وأعمق التأثيرات على تجمعات السكان الأصليين .

إن معظم النصوص مابعد الكولونيالية التى تستخدم/أو تسىء استخدام السرديات الأصل للمسيحية لتبرز تأثير الإمبريالية على الثقافات الأصلية تقوم "بترجمة" محتوى الكتاب المقدس وتعيد صياغة أشكاله وذلك حتى يمكن توصيل محتوى النص الدينى من خلال الحكى الشفاهى وليس من خلال القراءات التى تتلى فى القداس . تؤسس هذه

العملية لما يسميه هومى بابا "المعارف الجزئية" partial knowledges وهو مايتم من خلال التشظية و الازدواج اللذين يقوضان سلطة الخطاب الكولونيالى (1985:102) وذلك من خلال استبدال الشفرات والمواضعات والتداعيات الثقافية للنص المعتمد بتلك الخاصة بنص آخر محلى متميز . يقدم النص الذى كتبه لويس ناورا Louis Nowra تحت عنوان *Capricornia (1988)* صياغة درامية لعملية تقويض فعالة للأسطورة المسيحية، وهو مايحدث عندما تقوم "توكى" Tocky - البطلة التى ينتمى أحد أبويها إلى سكان أستراليا الأصليين - بترجمة قصة داود وجليات وتحويلها إلى عرض شفاهى يلقى بلغة هجينة، وهو مايصيب معلمتها- السيدة هولوار المتزمتة - بالذعر . وأثناء عملية الترجمة تضمن السردية التى تنسجها المزيد والمزيد من الإيماءات وذلك حتى تحصل فى النهاية على محاكاة ساخرة كرنفالية الطابع، وذلك قبل أن توقفها السيدة هولوار معلنة أن "كلمة الله ليست بحاجة إلى ترجمة" (1988:31) . وتدخل المعلمة هنا هو بمثابة اعتراف بالقوة التقويضية التى ينطوى عليها عرض الطالبة، خصوصاً وأن هذا العرض يقف على طرف نقيض من إلقاء المعلمة الذى يفتقر إلى أيه نبرة موحية. إن أكثر ماتعترض عليه السيدة هولوار هو تجاوز توكى لحرفية النص عند تجسيدها له، ذلك النص الذى يكتسب سلطته و"قيمة صدقه" (بالمعنى الذى قصده فوكو) من اللحظة التاريخية التى انغلق فيها باعتباره خطاباً مكتوباً .

إن الخطاب النسوى النقيض كثيراً ماتناول فكرة معاداة المرأة فى التعاليم اليهودية- المسيحية، وإن كان ذلك التناول لايرتبط غالبًا بخطابات نقد الكولونيالية . تمزج مسرحية ***سقوط الحية*** ***The Serpent's Fall (1987)*** لمؤلفتيها سارة كاتشكارت وآندريا ليمون - بين أساطير الأستراليين الأصليين والأساطير اليونانية فى محاولة لإماطة اللثام عن الأبوية الإمبريالية التى تنطوى عليها قصة آدم وحواء.

والأساطير التى تم استدعاؤها اختيرت لتركيزها على القوة الأنثوية؛ وعلى الرغم من الاختلاف الشديد بين مصادر كل من الأساطير اليونانية والاسترالية إلا أنه يتم الجمع بينهم فى مجاورة Juxta Position فعالة، وفى سردية تتسم بالتشظى، وعلى نحو يؤكد على التجارب المشتركة بين نساء سكان أستراليا الأصليين، والنساء اليونانيات اللاتى يشغلن مكان الهامش فى الثقافة الأسترالية السائدة . (١٨) إن الفرضية التى تقوم عليها المسرحية هى أن المسيحية قد أحدثت نوعًا من الفصل بين المرأة والحية - وهى صورة تنطوى على قوى استثنائية فى العديد من الثقافات - وهذه الحية ذاتها تصبح رمزاً لانفصال المرأة عن الأرض، بل ورمزاً - فى نهاية الأمر - للفجوة بين الابستمولوچيا الخاصة بسكان استراليا الأصليين والابستمولوچيات الغربية المعاصرة. يفتتح النص بمساءلة صريحة لأسطورة سفر التكوين، ثم يطور النص هذا المشروع التفكيكى، ويقوم بمراجعة الكتاب المقدس باعتباره النص/الأيقونة وذلك من خلال التركيز على الطاقات الإبداعية والتقويضية لكل من الميدوزا اليونانية، وحية قوس قزح Rainbow Serpent الموجودة فى ثقافة الاستراليين الأصليين . وتوظف هذه المسرحية بعض الصور والأساطير المعروفة فى الثقافة الأسترالية بغية نسج قصة ذات طابع "قبلى" tribal يرويها شخص ما من خلال الرقص والغناء والتفسير والتشخيص وذلك لجمهور يتم إدماجه فى الحكاية على نحو فاعل؛ وهى بذلك تشبه فى بنيتها وتجسيدها سردية شفاهية كتلك التى يرويها سكان أستراليا الأصليين. ويحيل ذلك - على نحو استبطانى self-rehexive - إلى القوى التحويلية transformative التى يملكها الفنان/الممثل/الراوى، ومن ثم يحيل إلى فكرة التحويل المسرحي ذاتها . فضلاً عن تحويل أسطرة "سقوط الانسان" إلى مأساة سقوط الحية فإن نص العرض الخاص بهذه المونودراما يطرح إمكانية إعادة كتابة الجسد (على حد تعبير سيكسو Cixou) وذلك فى مقابل خطابات القوة التى تقوم عليها أسطورة سفر التكوين فى الكتاب المقدس.

لم تؤثر سطوة الكتاب المقدس على جماعات الأقليات فقط فى مستعمرات المستوطنين، ولكنها أثرت أيضًا على الأغلبية من السكان وذلك فى المناطق التى داومت فيها المسيحية على التخفيف من سطوة ونفوذ الأديان المحلية وذلك بعد انسحاب الحكم الكولونيالى بفترات طويلة. ونستدعى فى هذا السياق مسرحية ***Woza Albert!(1981)*** والتى كتبها بيرس متوا Mtwa، ومبونجينى نجيما Ngema؛ وهذه المسرحية تستخدم/تسىء استخدام الكتاب المقدس لتبرز عنصريته المستترة covert وتحتج على نظام الفصل العنصرى. تستهدف المسرحية أيضًا مواطنى جنوب افريقيا من ذوى الأصول الأوروبية ومن ذوى النزعات الأصولية، وهى تحاول اقناعهم بلا انسانية ذلك النظام السياسى- الاجتماعى الذى يرفض الاعتراف بالحقوق الأساسية لكل اللمواطنين . من بين المعتقدات المسيحية الأساسية التى تتعرض للهجوم لدعمها وترسيخها للوضع القائم ذلك المعتقد القائل بأن الألم يؤدى إلى البنيان والبركة (وهو ماتعبر عنه إحدى التطويبات التى يقول فيها المسيح لتلاميذه "طوبى لكم اذا عيروكم واضطهدوكم") والوعد بالحياة الأبدية للمضطهدين . تهتم مسرحية ***Woza Albert!*** كثيراً بالعواقب التى تتمخض عنها اللامساواة فى الزمان والمكان الحاضرين، كما تهتم بكسر وخرق دائرة القهر التى تفرضها المسيحية الإمبريالية، ويدعمها النظام المادى والاجتماعى للمجتمع . وحققت هذه المسرحية نجاحًا سريعًا بين أوساط السود، بل لاقت نجاحًا أيضًا بين البيض، وهو أمر يدعو للمفارقة؛ وتقدم المسرحية صياغة درامية لحدث فانتازى وهو المجىء الثانى للمسيح الذى يعود إلى الأرض فى هيئة رجل أسود هو مورينا Morena وذلك فى جنوب افريقيا فى الوقت الحاضر. يحتجز مورينا فى جزيرة روبين أيلاند*، ولكنه يهرب عبر مياه خليج كيب

---

* تقع جزيرة روبين Robben Island تجاه شاطىء كيب تاون فى المحيط الأطلنطى؛ وقد استخدمها نظام الفصل العنصرى فى جنوب أفريقيا سجنًا للسود الثائرين، اشتهر بفظاعته وقسوته؛ وتحولت الجزيرة بعد سقوط النظام العنصرى إلى منتجع سياحى وترفيهى (المراجع)

تاون. والجهود التى حاولت اصطياده لم تسفر إلا عن تفجير الجزيرة وتدميرها على نحو كامل، وهى التى تعد رمزاً للعبودية بالنسبة لمواطنى جنوب افريقيا من السود. وهكذا يعاد تقديم صورة "العدالة الإلهية" فى هيئة القضاء على الأنظمة الإمبريالية بشكل رؤيوى . أيضًا فإن مورينا نفسه يعاود الظهور فى جبانة، وهناك يعاد تقديم قصة لعازر (وهى احدى قصص الكتاب المقدس) على نحو تقويضى فنجد مورينا يقيم من بين الأموات قادة المقاومة العسكرية الأساسيين والذين تم قتلهم أو التنكيل بهم فى صراعهم من أجل الحرية ضد سجن نظام الفصل العنصرى. وفى الجزء الأخير من مسرحية Woza Albert! نجد الأحداث تسير فى اتجاه ثورة وشيكة فى النظام الاجتماعى .

يشكل الكتاب المقدس مصدراً لعدد من النصوص "الكلاسيكية" الأخرى التى تمثل مادة مناسبة للمعالجة الدرامية التى تقوم على المراجعة ومساءلة التعاليم المسيحية. وفى هذا الخصوص تعد دراما العصور الوسطى هدفًا مناسبًا للخطاب المسرحى النقيض؛ فمسرحية ***إڤرى مان*** ***Everyman (1966)*** التى كتبها أوبوتوندا چيمير Ijimere هى معالجة لمسرحية الأخلاق الشهيرة التى ظهرت فى العصور الوسطى، وهى معالجة تعيد تشكيل الدرس الأخلاقى الذى يقوم عليه النص الأصلى وتحويله إلى تدريب على الحكى حسب تقاليد قبائل اليوروبا بما يخدم المجتمع النيچيرى بدلاً من مجرد تقديم دعوة شخصية (فى صياغة درامية) لأن يحيا المرء حياة صالحة حسب التعاليم المسيحية. إن رحلة اڤرى مان فى معالجة إچيمير لها أصداؤها للجيل التالى على اعتبار أن أمنيته الأخيرة كانت أن تعود روحه وتبعث فى طفل ابنته الذى لم يولد بعد. إن العالم المجازى الذى يطرحه إچيمير يتمركز حول الإنسان ويخضع لسيطرة الإله، وهو مايتفق مع الرؤية الكونية داخل ثقافة اليوروبا. شيئًا واحداً فقط هو الذى يظهر مشخصًا فى نهاية حياة إڤرى مان، ألا وهو الأعمال الصالحة، وذلك على النقيض

من المسرحية الأصلية التى تقدم معظم رفقاء اثرى مان باعتبارهم كيانات مادية مشخصة. إن عملية إعادة كتابة هذه المسرحية التى ترجع إلى العصور الوسطى انما تتم بهدف استكناه مفاهيم الحياة والموت والجماعة والروحانية داخل الإطار المحلى؛ كذلك تبرز هذه المعالجة تفسير ثقافة اليوروبا للحياة الصالحة التى يمكن أن يحياها المرء والكيفية التى يقوض بها هذا التفسير سلطة الإرساليات المسيحية وتدخلها فى الحياة النيچيرية، وإعادة تشكيلها لهذه الحياة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بل وفى الزمن الحاضر أيضًا .

استبدال التراث المعتمد

ليست هذه المعالجات سوى أمثلة مبدئية للعديد من المعالجات الأخرى التى أعادت كتابة النصوص المعتمدة. فضلاً عن ذلك هناك العديد من المسرحيات التى تعيد صياغة نصوص تشكل فى حد ذاتها خطابًا نقيضًا خصوصًا فى مستعمرات المستوطنين حيث كان للتراث المعتمد تأثيراً مختلفًا على الجماعات الأصلية وغير الأصلية . إحدى هذه الأمثلة اللافتة للانتباه بشكل خاص هى مسرحية ***الأخوات ريز*** ***The Rez Sisters*** ***(1986)*** لكاتبها طومسون هايواى Thomson Highway وهو كاتب مسرحى كندى الأصل . وتعد هذه المسرحية على إحدى مستوياتها إعادة صياغة لمسرحية مايكل تريمبلاى Tremblay التى تحمل عنوان ***الأخوات الحسناوات*** ***Les Belles Soeurs*** (والتى ظهرت بالفرنسية عام ١٩٦٨ وبالإنجليزية عام ١٩٧٣) والتى ركزت على تجربتى الاستبعاد (من) dislocation والافتقار (إلى) المكان، واللتان تمر بهما سبع نساء من كيبيك يعشن فى الطرف الشرقى من مونتريال وأولئك النساء السبعة يعرفن معنى الاستبعاد بالارتباط مع أسرهن، ومستقبلهن ومجتمعهن وذلك داخل إطار السياسة الكندية العامة .

وتستعير مسرحية *الأخوات الحسناوت* موتيفة الجوقة اليونانية، وتقدم من خلالها وفى صياغة مسرحية مدينة كيبيك فى الستينيات وكأنها أرض خراب روحية؛ واستخدام هذه الصيغة المسرحية اليونيانية فى مسرحية كندية يؤكد هذا الشعور ويبرز فكرة نبذ الآلهة للمجتمع . ويرى تريمبلاى أن التأثيرات الفاسدة للكنسية الكاثوليكية على الأسرة والبنيات الاجتماعية هى أساس هذا التفسخ، وأن أى حل للأزمة السياسية والاجتماعية التى تمر بها كيبيك يجب أن ينسج من الناس . يستخدم هايواى قصة شبيهة وينقل الأحداث إلى شمال أونتاريو حيث مجموعة النساء اللاتى يختلفن عن نساء تريمبلاى فى أنهن لايوضعن فى مواقف تظهر عدم جدواهن ووهنهن . إن كان كل من الكابتين يخلق شخصيات نسائية لها حضور درامى قوى، فإن الشخصيات النسائية المنتسبة إلى الأهالى الأصليين native التى يقدمها هايواى يتحكمن فى مقادير حياتهن بشكل أكبر وذلك بمعونة نانابوش Nanabush وهى الشخصية المحورية فى ديانتى قبائل الكرى Cree الأوچيبواى Ojibway . وهنا تعود الشخصيات الأسطورية إلى عالم النساء وتشريها بشكل تعجز عنه الآلهة المسيحية والكلاسيكية .

إن مسرحية *فتى جزر الهند الغربية المدلل* *Playboy of the West Indies1984)* لكاتبها مصطفى ماتورا Mustapha Matur تعيد موضعة النص الكلاسيكى *فتى العالم الغربى المدلل* *The Playboy of The Western World (1907)* لكاتبها J.M.Synge داخل سياق جزر الكاريبى وتحول التقاليد الفولكلورية التى تظهر داخل حانة ريفية أيرلندية إلى تقاليد كرنفالية تقدم داخل حانة فى ترينيداد . إن مسرحية سنج ذاتها أزاحت بؤرة الاهتمام بعيداً عن المركز الإمبريالى ، وعوضًا عن ذلك سلطت الضوء على شخوص الريف الأيرلندى ومسرحت القصص التى يرونها وقدمتها باللهجة المحلية. وحسبما تقول ساندرا بوشيه باكيه

Sandra Pouchet Pacquet فإن مسرحية ماتورا دور أحداثها فى ترينيداد ماقبل الاستقلال وأثناء يوم الاكتشاف Discovery Day (والذى كان فى الأصل أجازة للاحتفال بكولمبوس، وبعد الاستقلال تحول إلى يوم التحرير)، وهو مايمنح الحكاية الخرافية fable سياقًا تاريخيًا محدداً فى اللحظة الكولونيالية؛ لذا فإن "القضايا الخاصة باكتشاف الذات وتحديد معالمها فى المسرحية تتوازى مع السعى الاقليمى الذى يتحول إلى سعى من جانب سكان الجزيرة نحو الحرية والاستقلال" (1992:91). توظف كل من المسرحيتين الحانة باعتبارها مكانًا مناسبًا للتعبير عن اللهجة المحلية الخاصة بكل منهما، إلا أن المناخ الاحتفالى الذى تتسم به معالجة ماتورا يتجاوز اهتمام سنج بالثراء المجازى للهجة المحلية، وذلك من خلال توظيف الدعابة الفجة المرتبطة برقصة الكاليبسو. إن كلاً من مسرحيتى ***فتى جزر الهند الغربية المدلل و الأخوات ريز*** واللتين تتسمان بالانزياح عن مركز التراث المعتمد بشكل مضاعف انما تعبران بشكل واضح عن عملية نزع السكان الأصليين من أوطانهم التى تمارسها القوة الامبريالية هذا فضلاً عن إبراز الآثار المتغيرة التى تؤثر على ثقافات مابعد الكولونيالية.

وفى نيوزلندا يتخذ الخطاب النقيض للتراث المعتمد شكلاً آخر ، ألا وهو فحص واستكناه الأيقونة التى تمثلها كاثرين مانسفيلد Katherine Mansfield. ويلاحظ هنا أن القليل جداً من النصوص الأخرى (قصة قصيرة وشعر، هذا فضلاً عن الدراما) التى تحيل إلى مانسفيلد التى شكلت التقاليد الأدبية فى نيوزلندا بشكل دال . العديد من هذه النصوص تقدم سيرة كاثرين مانسفيلد باعتبارها بطلة وقديسة، وان كانت بعض النصوص الأخرى مثل ***Jones and Jones*** (1988) لكاتبه فنسنت أوسوليفان Vincent O' Sullivan تبرز الجوانب الأقل بطولية فى شخصية مانسفيلد وذلك من خلال إبعادها عن المركز والقاء الضوء على صديقتها/خادمتها إيدا بيكر، والعلاقة بينهما . على النقيض من ذلك فإن نص ***أنهار***

الصين ***The Rivers of China (1987)*** للكاتبة النيوزلندية المغتربة ألمادى جروين، يقدم مانسفيلد باعتبارها نصًا يجب إعادة خلقه وذلك فى مقابل عمليات الاحتواء والتقليص والتكييف النقدية لتلك الشخصية. ومن خلال اختيار هذه الشخصية التاريخية الخاصة باعتبارها محوراً يمكن من خلاله إعادة صياغة التاريخ من وجهة نظر نسوية تقدم لنا دى جروين نموذجًا للكاتبة الكولونيالية السجينة داخل التراث المعتمد الإمبريالى والأبوى . إن المعالجات النقدية التى تركز على تمكن مانسفيلد من القصة القصيرة أو الطابع الكونى للتيمات التى تتناولها - هذه المعالجات تبدى اهتمامًا قليلاً بالجوانب النسوية فى أعمالها، بل واهتمامًا أقل بالآثار السياسية والمادية الناجمة عن وضعها كذات كولونيالية مغتربة تكتب فى إنجلترا وتعيش مع زوجها الإنجليزى وناشر مؤلفاتها . يتناول نص ***أنهار الصين*** هذه القضايا، ويفحص الإطار التكوينى الذى يفرض نفسه على الكثير من النقاشات التى تناولت أعمال مانسفيلد منذ موتها. وفى اللحظة التى تعبر مانسفيلد عن هويتها بوضوح باعتبارها نيوزلندية تذكرنا المسرحية أنه قد يكون من المناسب فحص أعمالها داخل إطار خصوصيتها التاريخة بدلاً من إدراجها داخل التراث الكونى (أى البريطانى) والذى تتلاشى فى إطاره أية خصوصية .

إن التراث المعتمد فى حد ذاته يشكل دائمًا مقولة غير ثابتة وتصنيفًا مثيراً للجدل، وهو عامة مايشير إلى النصوص التى تعد جديرة بالقراءة والدرس، وذلك على حساب نصوص أخرى مستبعدة وقد أصبح هذا التراث الذى يتشكل أساسًا من أعمال الكتاب الرجال الذين يعودون إلى أصول أنجلو أوربية - أصبح هذا التراث موضع هجوم من أولئك الذين يستبعدهم : النساء ، والملونون، والشواذ جنسيًا وغير الأوروبيين . وعلى اعتبار أن قضايا مثل "القيمة" و "حكم القيمة" لم تعد محددة كما كان الحال فى أوج مجد الإمبراطورية البريطانية (الأيام التى أرسى فيها ماثيو آرنولد المعايير النقدية)

فإن أنواعًا أخرى من النصوص والخطابات أصبحت تشكل على نحو متزايد أهدافًا لإعادة الكتابة . أفلام هوليوود - على سبيل المثال - أصبحت تشكل دوالاً واضحة على السيطرة الأمريكية على الثقافة العالمية فى فترة مابعد الخمسينيات، ومن ثم أصبحت تشكل أنظمة مناسبة لتفكيك الخطاب. ومن خلال إزاحة الدوال المحملة بالسلطة و (أو) طرائف النظر البديهية ، يصبح بالأمكان مساءلة الأسس التى ترتكز عليها سلطة/ أصالة ثقافة ما . إن اعادة كتابة النصوص السينمائية فى المسرحيات الكندية الأصلية native (ومنها على سبيل المثال مسرحية ***الأميرة بوكاهونتاس والبقع الزرقاء*** ***Princess Pocahòntas and the Blue Spots (1990)*** للكاتبة مونيك موچيكا Mojica ومسرحية ***Moonlodge (1990)*** للكاتبة مارجوكين Kane) يحظى بالقبول لدى الجمهور أكثر من مسرحيات أخرى تعالج الكلاسيكيات اليونانية . وتحاول كل من موچيكا وكين فى مسرحيتيهما تفنيد ورفض الصور النمطية السلبية، وهما بذلك يتيحان مساحة للنساء المعاصرين من السكان الأصليين للمستعمرات للتعبير عن ذواتهن. وتحاول هاتان المسرحيتان استبعاد الصور الأحادية والكلية التى يتم تشكيلها عن الهويات، كما تحاولان على وجه الخصوص استبعاد مجموعة الصور العشوائية التى تشكلت وحددت ملامح "الهندى"، كما تحاولان أن تدفعا الجماهير إلى إدراك أن هذه الصور مبتناة constructed . إن حدود الخطاب النقيض للتراث المعتمد - كما يتضح من هذين المثالين - أصبحت أقل تمركزاً حول التراث الأدبى البريطانى التقليدى ، ذلك أن السرديات الأصل master narratives أصبحت تتخلق على نحو متنامٍ من خلال السينما والتليفزيون، والڤيديو، والوسائط الفنية الأخرى .

كثيراً ما أسهم النقد فى إساءة قراءة الخطاب النقيض؛ فنقاد باريس - على سبيل المثال - قاموا بتبسيط مسرحية ***عاصفة*** لسيزير باعتبارها مجرد خيانة لشكسبير (انظر

Nixon 1987 : 575) بينما استبعد نقاد آخرون معالجة مالوف لمسرحية ***العاصفة*** باعتبارها مجرد محاكاة ساخرة . أيضًا فإن النصوص الافريقية كانت موضوعًا للعديد من المراجعات التى رفضت الإقرار بإمكانية وجود أية موهبة فنية ، أو أى رؤية سياسية فطنة فى هذه النصوص .ومثل هذه القراءات الخاطئة تجاوزت هذه النصوص إلى المسرحيات التى لاتحاول إعادة صياغة التراث المعتمد . غالبًا ما افترض النقاد فى السنوات الأولى لظهور الدراسات مابعد الكولونيالية أن العديد من النصوص الإفريقية كانت مجرد محاكاة من الدرجة الثانية للنماذج الأوروبية؛ ومن ثم فإن أية مسرحية تنبنى على فكرة وجود تراتبى للآلهة انما تعرض نفسها لمغامرة التقييم حسب مواضعات المسرح اليونانى، ومن المحتمل ألا تجد من يرغب فى تلقيها . والمثال على ذلك الأعمال المبكرة لسوينكا وأعمال مواطنه J.P.Clark - Bekederemo والتى تعرضت لمراجعات نقدية أساءت قراءتها ، وهو ما أدى إلى أن القراء والجماهير لم يروا بنيات العرض والرؤى الكونية التى تطرحها هذه الأعمال . وقد تغير هذا الموقف الآن إلى حد كبير، وذلك باستثناء ذلك الموقف من جانب النقاد الذين ينتمون للمركزية الغربية، واللذين يتوقعون دائمًا أن أى إله يجب أن يكون إلهًا يونانيًا أو مسيحيًا . وعلى النقيض من ذلك فإن العديد من الإحالات الغربية التى يتم توظيفها لحساب الخطاب النقيض يتم تجاهلها أيضًا؛ فقد وجد طومسون هايواى أن قصة هيرا وزيوس فى مسرحيته التى تحمل عنوان ***الشفاه الظامئة يجب أن تذهب إلى كابوسكاسينج*** ***Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing (1989)*** قد تم تجاهلها من جانب كل النقاد والكتاب تقريبًا، أى أن هؤلاء النقاد لم يدركوا وجود أساطيرهم الأصلية الموجودة فى المسرحية . ويستخدم هايواى ذلك ويوظفه لنقد مجتمع المستوطنين فى كندا ويرى أن مثل هذا التجاهل إنما يعكس مدى المسافة القائمة بين ثقافات البيض المعاصرة، وجذورها، وذلك بغض النظر عن الكيفية التى تحدد بها هذه الثقافات معالم هذه الأصول .

يحاول الخطاب النقيض للتراث المعتمد بيساطة زعزعة القوة / المعرفة التى تتكىء عليها الإمبريالية. ويوجد العديد من الخطابات النقيضة حتى داخل إطار الثقافة الواحدة التى تتواجه مع السرديات الأصل التى أثرت فى تاريخيها. ومهما كان المسار الذى يتبعه الخطاب النقيض فإن الممارسات التى ينطوى عليها بإمكانها إتاحة فضاء يمكن للذات الكولونيالية فى إطاره إعادة طرح هوية لاتتشكل بالضرورة من خلال السلطة التى تفرضها رؤية المستعمِر coloniser للماضى والحاضر والمستقبل. إن العوالم التى تطرحها النصوص الكلاسيكية والشكسبيرية، ونصوص الكتاب المقدس تحدد معالم الآداب الأوروبية، ولكن ليس بإمكانها تحديد معالم الآداب مابعد الكولونيالية بالطريقة ذاتها . إن الخطاب النقيض للتراث المعتمد ليس إلا إحدى الوسائل التى يمكن للثقافات المستعمَرة colonised من خلالها رفض التماس الشديد الذى تسعى الامبراطورية إلى الحفاظ عليه وذلك بين ماضٍ كلاسيكى وحاضر مابعد كولونيالى .

الفصل الثانى:

تجسيدات تقليدية:

الطقس والكرنڤال

لقد دعينا نحن الأفارقة السود - وعلى نحو يتسم بالمداهنة - إلى الدخول فى حقبة ثانية من حقب الاستعمار ، والذى يتخذ هذه المرة صورة تجريدات كونية تزعم لنفسها سمة الإنسانية . وهذه التجريدات صاغها وحددها أفراد تنبع نظرياتهم ومقترحاتهم من إدراكهم لعالمهم وتاريخهم وأمراضهم الاجتماعية ، وأنساق القيمة لديهم .

(Soyinka 1976: x)

هذا الاستعمار الذى يتجلى فى صورة خطاب جديد والذى ينتقده سوينكا له تأثيرين - على الأقل - على النشاط المسرحى فى أفريقيا والدول غير الغربية . أولهما : رفض الدراما ذات الخصوصية الثقافية من جانب العديد من النقاد الغربيين وذلك لعدم اتباع هذه الدراما للمواضعات [(١)] المعيارية (والتى عادة ما تكون أنجلو أوروبية أو أمريكية) ، وفرض الصيغ الغربية على السياقات غير الغربية . وفيما يتعلق بالتأثير الثانى يلاحظ روبرت سيروماجا Serumaga - وهو كاتب مسرحى من أوغندا - أن ممارسات العرض المسرحى التقليدية هى فى جوهرها ممارسات أيديولوجية تمامًا مثل الأنظمة الكولونيالية الدخيلة : "لقد دخل المسرح الأوروبى إلى أفريقيا ، ورسخ نفسه ، مع التجاهل التام للتقاليد المحلية" (عن Graham - White 1974 : 89) كما يظل نقد المسرح الأفريقى مقيداً نتيجة عجز النقاد عن

فـهم أنسـاق أخرى من القناعـات[٢] المختلفة عن قناعـاتهم ، بل وعـدم رغبـتـهم - فى بعض الحـالات - فى فـهم هذه الأنسـاق . والعـديد من هؤلاء النقـاد يصـرون - عن غـفلة وجهل - على تصنيف الدراما الأفريقية باعـتبارها كلاً واحداً قابلاً للمعرفـة والاحتواء، وهذا الكل يتسم "بالأصالة" و "النقاء" وذلك بموجب تعريف محدد سلفًا لماهية الأصالة ، وماهيـة الغرائبى exotic / الإيروطيـقى .[٣] هذه التـصنيفات والمفاهيم المفروضة على الدراما الأفريقية "أسفرت - حسبما يشير چوزيف أوكباكو Okpaku - عـن تجسيـد الأدب الأفريقى داخل قـالب يتسم بالمفـارقـة التـاريخـيـة ، ومن ثم حرمـانه من فـرصـة النمـو والتطور بشكل مـتـوازٍ مع النمـو والتطور اللذين حظى بهـمـا المجـتـمع الإفريقى" (مـأخوذ عن Bishop 1988: 63). وبشكل مشابه وضع الغرب حدوداً على تعـريف المسـرح الهندى الذى - كـمـا يلاحظ روسـتـوم باروشـا Bharucha - لايجـذب اهتـمـام المحللين - الغـربين إلا إذا كـان مـسـرحًا "تقليـديًا" ، traditional (1983: xi).

هذا التزامن بين الاهتـمـام بالمسرح التـقليـدى ورفض هذا المسرح وإنكاره إنما يرتبط بشكل وثيق باعـتقـاد خاطىء ألا وهو أن هذا المسرح "بدائى" و (أو) تبسـيطى. وبعـيداً عن تعقيدات الدارسين الغربيين يمكن القول إن التجسيدات enactments التقليدية لها وظائف خاصـة فى المجتمعات بعد الكولونيـاليـة ، إذ تشكل فى الغـالب فضـاءات يمكن من خلالها مقاومة القيم والممارسات المفروضة.[٤] هذه التـجـسـيـدات - التى تتجذر فى الثقافـة الشعبية - ليست فـقط مجرد وسـائط لإنعاش الذاكرة والحفاظ على التاريخ ولكنها أيضًا بمثابة استـراتيـجيـات فعالة للحفاظ على الاختلاف الثقافى وذلك من خلال أنظمة تواصلية محددة (شفاهية، بصرية، حركية) ومن خلال قيم معينة ترتبط بالعادات المحليـة، التى غالبًا ما ترجع إلى مرحلة ما قبل الالتقاء بالآخر . إن استـخدام العناصر التـقليدية فى جزر الكاريبى والتى ترجع إلى الثقافة الشعبية الأفريقية ، وفى بعض الحـالات الثـقـافـة الشـعـبـيـة الهندية أدى وظيـفـة مـضـافـة وهى توطين[٥]

indigenising الشعوب المستعمَرة colonised والتى تم استئصالها من أوطانها وفرض عليها التكيف مع بيئة جديدة باعتبارهم عبيداً أو عمالاً مأجورين .

عندما يتم تضمين عناصر العرض المسرحى التقليدية فى مسرحية معاصرة ، فإنها تؤثر على محتوى المسرحية وبنائها ، وأسلوبها ، ومن ثم المعنى / الأثر الكلى الذى تحرزه . هذه العملية التى عادة ما تنطوى على استبعاد لتقنيات وقناعات الواقعية تطور التعريفات الكولونيالية للمسرح بغية تدعيم مصداقية وحيوية أنماط أخرى للتمثيل representation مخالفة لأنماط التمثيل الواقعية . إن الاشتباك مع مواضعات العرض المسرحى (باعتباره إحدى طرق تكييف الأشكال الدرامية التقليدية وإعدادها لتتسق مع التجربة المحلية) يُعد أحد أشكال ما أطلقت عليه سيلفيا ونتر Wynter "المقاومة الثقافية ضد اقتصاد السوق من خلال الفن الشعبى" (1970:36) ، والنتيجة التى يسفر عنها ذلك وجود ممارسة مسرحية تبرز المجتمع المحلى والنظام الاجتماعى . إلا أن المسرح ذى التوجه السياسى والذى يتكئ على التجسيدات التقليدية يتجاوز أصوله التقليدية ، وان كان لا يقلل من قيمتها . يقول أدوارد جليسانت Edouard Glissant عن الدراما الكاريبية : "عندما يتم تمثيل الخلفية الخاصة بالفن الشعبى، وإلقاء الضوء عليها، وإعطائها دفعة ثقافية ، ومن ثم وضعها فى مجال الوعى ، فإنها تظهر باعتبارها شكلاً جديداً من أشكال ثقافة نقد الذات" (1989:198) . وخصيصة تقييم الذات جوهرية هنا ؛ فبدونها تصبح الدراما التى تتأثر بممارسات من قبيل الطقس والكرنڤال - واللذان يتم مناقشتهما فى هذا الفصل - شكلاً فنيًا استاتيكيًا. إن مفهوم التراث داخل الأطر المفهومية لما بعد الكولونيالية يتجاوز إلى حد بعيد مفاهيم الغرابة ، والثبات ، وعدم القبول ، وهى مفاهيم تترادف مع مفهوم التراث فى المجتمعات الصناعية الكبرى .

الطقس

يعد الطقس واحداً من العلامات الثقافية البالغة القدم فى كل من أفريقيا والهند والدالة على الاختلاف والرسوخ الثقافيين ، وان كان من أكثر العلامات التى تعرضت لسؤ الفهم . وقد ارتبط الطقس كثيراً بالمسرح، وهو يظل الحدث / الممارسة التى تلفت إليها الانتباه بشدة فى الغرب نظراً "لاختلافها". إلا أن الاختلاف بين الطقوس الأفريقية أو الهندية وأشكال العبادة و(أو) التسلية و (أو) التمثيل representation الغربية غالبًا ما يتم تجاهله من جانب التحليل النقدى الذى يحاول إبراز المشابهات فقط . يرى عالم أنثروبولوچيا المسرح ڤيكتور تيرنر Victor Turner أن الطقس يشكل أساس كل نشاط مسرحى (هذا فضلاً عن أنماط أخرى من الفعل والتفاعل البشرى) . إلا أن الرغبة فى عمل أطلس دقيق لكافة الطقوس المعروفة على مستوى العالم واستخلاص العوامل المشتركة بينها إنما تتجاهل الهدف وراء هذه الطقوس ، والاختلافات الهامة للغاية بين الأفعال الطقوسية المتباينة؛ على سبيل المثال لايميز ريتشارد شيشنر عمداً بين "الطقوس" الدنيوية مثل الأحداث الرياضية والطقوس الدينية التعبدية (1989) . أيضًا فإن نظريته تتجاهل أشكال ومعانى طقوس معينة تمارسها قبائل الهاوزا Hausa والتى لايمكن تصنيفها مع الطقوس التى تمارسها قبائل الإجبو Igbo . إن محاولات علماء الأنثروبولوچيا تعيين الطقس والدراما فى أكبر عدد ممكن من المواقف / الثقافات لايترتب عليه فهم أفضل لأى منهما ، بل وبدلا من ذلك يتم اختزال كل من الطقس والدراما فى مجموعة معايير تدعم طروحات تيرنر (وغيره من علماء أنثروبولوچيا المسرح الآخرين) التى تتسم بالتعميم . يرى تيرنر أن العرض يتطور على نحو كونى متبعًا نسقًا يبدأ "بالبسيط" liminal وينتهى بالمعقد liminoid ، حيث يرتبط " البسيط" بالعرض الذى يحمل طابع التمثيل أو المحاكاة representation . ويزعم تيرنر أن العروض البسيطة تقدم فى "المجتمعات التى

لاتملك تكنولوجيا معقدة" (14 :1989) ، وهو زعم ينطوى على طرح إشكالى بميل إلى الفكر التطورى evolutionist والذى يرى أن الإنسانية تقدمت من حالة البدائية فى اتجاه التقدم الصناعى الكامل الذى أحرزه الغرب . ويؤكد شيشنر على هذا الرأى فى دراسة له بعنوان "Magnitudes of Performance" والذى يصيغ فيه ما يسميه بـ "خارطة الحدث العرض - الزمن - الفضاء" ، والتى يضع عليها عروضاً طقوسية متباينة تتراوح بين الطقس اليهودى ، وقطعة من فنون الآداء ، ومناقشة رسالة دكتوراه ، وانتخاب بابا ، ومحاكمة جريمة قتل وصلاة الـ "بوجا" puja فى معبد هندوسى (1-20 :1989) . والعديد من هذه الأحداث تمثل طقوس عبور rites of passage قادرة على أن تخلق إحساسًا بالمسرح، وان كانت هذه الأحداث تتباين تباينًا شديداً فيما بينها من حيث طرائق وجودها داخل الجماعة أو السياق الخاص بكل منها. لايمكن إذا "للطقوس المختلفة التى يتحدث عنها شيشنر أن تكون مترادفة ؛ فهو من خلال النسق الذى يضعه ينسب وضعية الطقس إلى العديد من الأنشطة وذلك إلى الحد الذى يفقد عنده الطقس ملامحه ويصبح أى نشاط له دلالة طابع المراسم ، ويضم فاعلاً وجمهوراً .

يطرح هذا الفصل تعريفاً للطقس على نحو أكثر تحديداً ، كما يسعى إلى استكناه استخدامه فى الدراما والعرض المسرحى فى اتجاه مابعد الكولونيالية .

إلا أن دراسة العلاقة بين الطقس والدراما تصبح مهمة صعبة للغاية إذا ما أخذنا فى الاعتبار وجهات النظر العديدة والمتباينة فيما يتعلق بأصل الدراما فى أفريقيا على سبيل المثال . يرى بعض الباحثين - متأثرين فى ذلك بما قاله تيرنر - إن الدراما المعاصرة خرجت من دائرة الطقوس بينما يرى آخرون أن كلاً من الدراما والطقس تطورا بشكل متزامن.[٦] وإذا أخذنا فى الاعتبار الثقافات والتراثات المتعددة داخل أفريقيا ، وهو ما يدل عليه وجود أكثر من ثمانمائة لغة مختلفة فى هذه القارة Gotrick)

(19 :1984 لخلصنا إلى أن التـقـاطعـات والتـداخـلات بيـن الدرامـا والطقس لابد بالضرورة أن تختلف داخل كل من هذه التراثات. وقد يكون من الأيسر أن نفهم الطقس (وأهميته داخل الجماعة) إذا ما وضعناه في سياق مقارن مع الدراما ووظيفتها في المجتمع؛ ففي سياق ثقافة الـ "إجبو" Igbo يلاحظ إم. ج. أو اتشيرو Echeruo أن "الدراما تمثل بالنسبة للمجتمع ما يمثله الطقس بالنسبة للدين: فالدراما تعد ترسيخًا جماهيريًا لفكرة ما وترجمة لفكرة أسطورية أو مجموعة أحداث إلى فعل تمامًا كما يعد الطقس ترجمة" لمعتقد ما إلى فعل خارجي" (138 : 1981). يتشابه الطقس الدراما في الغالب لما ينطوي عليه كل منهما من سمتي التحويل transformative والترجمة translational ، ولكنهما لا يتطابقا مع ذلك.

يرى بعض النقاد أن كل الأحداث المسرحية هي أحداث طقوسية : تقول أولا رويتمي Ola Rotimi على سبيل المثال "أنا لا أرى المسرح وسيلة للترفيه وتمضية الوقت، ولكنني أراه مشروعًا جادًا يكاد يكون دينيًا ، ومن جهتي أحاول أن أطبع في نفوس الممثلين والطلبة الرصانة والجدية التي تتطلبها المشاركة في المسرح" (1985:17) . ورغم ذلك ليست كل الدراما طقسية ، كما ليست كل الطقوس درامية حتى وإن عمد الطقس عادة إلى توظيف عناصر العرض المسرحي . إن دراسة الطقس في سياقات ما بعد الكولونيالية تستدعي إعادة النظر في الدراما نفسها ؛ فعلى حين تستند الدراما الغربية - إلى حد ما - على مبادىء المحاكاة الآرسطية، ليس الحال كذلك بالنسبة للدراما الأفريقية . إن تحليل كاكي جوتريك Kacke Gotrick للمسرح الخاص بشعب اليوروبا يؤدي بها إلى نتيجة مفادها أن التعريفات الحالية للدراما والتي تقوم على مبدأ المحاكاة هي تعريفات زائفة فيما يتعلق بمعظم الأشكال المسرحية الأفريقية ؛ "عوضًا عن ذلك هناك حاجة إلى وضع تعريف جديد للدراما يشمل تجسيدات تقوم على التقديم presentation والتمثيل representation في الوقت ذاته وأن تكون

فعالة ، وأن ينظر إليها المتفرجون باعتبارها تجمع بين الواقع والخيال فى آن واحد (1-1984:130). بالإضافة إلى الاشارة إلى ضرورة وجود رؤية أخرى يُنظر من خلالها إلى الدراما غير الغربية، فإن هذه العبارة تساعد أيضًا فى عملية تعريف الطقس ، ذلك أن الطقس يفى بكل المحددات التى تطرحها جوتريك باستثناء آخر تلك المحددات وهو الخيال؛ فالطقس عادة يطرح واقعًا، أى ما يمكن ادراكه باعتباره موقفًا حقيقيًا ، حتى وإن كانت بعض الممارسات الأدائية للطقس تعتمد على تقديم هذا الواقع على نحو مؤسلب stylised ومبسط . على سبيل المثال يعتمد معتقد موت الأجداد عند شعوب اليوروبا (والذى يعرف باسم الإجونجون egungun) على حماية الأجداد للأحياء . وعندما يدخل ممارس هذا المعتقد دائرة الأجداد فإنه عادة ما يتكلم "بصوت أجش" (مرجع سابق p.38). ويدل هذا الصوت فى حد ذاته على حضور الأجداد والدائرة الكونية الرحبة التى تضمهم. يميل الطقس إلى تفضيل الأفعال التقديمية presentational (العرض showing، والحكى ، والرقص، والطبل ، والغناء ، وأشكال التواصل الأخرى التى تحافظ على وجود مسافة ما بين المؤدى والذات التى يؤديها) وذلك على الأفعال التمثيلية representational (التقليد والتشخيص والأشكال الأخرى للمحاكاة التى توحى بالوحدة الوثيقة بين المؤدى والذات التى يؤديها) وإن كان غالبًا ما يتضمن الاثنين ؛ ففى بعض الطقوس الأفريقية نجد إنسانًا يمثل represents إلهاً ولكنه لا يصير بالضرورة إلاهًا ، بينما فى بعض الطقوس الأخرى تتجاوز عملية تجسيد الإله كلاً من التقديم والتمثيل ، ويفسر "جوتربك" ذلك بقوله "إن ممارس عقيدة الاجونجون لايرمز إلى الأجداد ، وإنما يصبح روح الأجداد" (مرجع سابق p.38). وعادة ما ينطوى مثل هذا التجاوز – أو التجلى – على انتقال أو تحول يصير المؤدى من خلاله وسيطًا لأفعال الإله أو روح الأجداد. وتعد العروض الطقسية التى تتسم بطابع التجلى كنائية على اعتبار أن أفعال المؤدى تنسب للإله / الروح التى يتم استدعاؤها .

وأيا كانت مجموعة المجازات الأدائية التى يتوسل بها الطقس فهو دائمًا ما يكون فعالاً بالنسبة للجماعة ، كما يتم تقديمه داخل جماعة معينة بغية الحفاظ على نسق ومعنى العديد من الأشياء التى تتراوح بين مواسم الحصاد والزواج والميلاد والموت . وعلى النقيض من الدراما التى هى إعادة تجسيد re-enactment (حتى وان كان ذلك لقصة حقيقية) فإن الطقس ليس له صلة بالتخييل . وهكذا ينطوى الطقس إجمالاً على الآتى :

أفعال تقديمية غالبًا ما تتضمن أفعال تمثيلية ، وأحيانًا ما يتضمن الطقس أفعالاً تقوم على التجلى ، وهى تتجاوز النمطين السابقين ؛

أفعال يعتقد أنها حقيقية وليست خيالية أو مجرد لعب play، وإن كان الطقس يتضمن بعض جوانب اللعب ؛ [٧]

أفعال يؤديها "مؤدون على علم واسع" (Drewal 1992: xiii) [٨] لجمهور معين يعرف مجموعة أفعال يشارك بها استجابة لهذا الأداء ؛

أفعال تؤدى للحفاظ على استمرار أو تجديد حياة جماعية معينة ، وغالبًا ما يتم ذلك فى وقت معين ومن خلال بُعد روحى ؛

أفعال تستند إلى التاريخ وتعمل على الحفاظ على التاريخ ، ولكنها ليست بالضرورة قابلة للتغير. [٩]

إن الخدمة الجمعية التى يؤديها الطقس تتمخض فى أغلب الظن عن نتائج ترفيهية، وان كان الترفيه ليس بالضرورة هدفًا للطقس. إن السياق الدنيوى للطقس – على أهميته – يحجبه البعد الروحى أو المقدس الأكثر أهمية.

من بين الافتـراضات الشائعة حيال الطقس أنه يجسد واقعًا صافيًا سابقاً على الاتصال ؛ ومع ذلك ليس الطقس استاتيكيًا ؛ فالطقس الخاص بشعب اليوروبا "يصاغ ويعاد صياغته من قبل مؤدين / مؤولين مبدعين ... ويتشكل الطقس بفعل التنافس بين قوى متعددة من بينها قوى الكولونيالية. وعلى اعتبار ما يتسم به الطقس من قدرة على التشكل - مثله فى ذلك مثل الأنماط الأخرى للعرض والتواصل ، والعبادة - فإنه يستحيل استعادته فى شكله "الأصلى" السابق على الكولونيالية. إلا أن المزج بين الطقس والصيغ الثقافية الأخرى من شأنه أن يتيح أحداثًا وممارسات أدائية جديدة تقر بالتغييرات التى أحدثتها الكولونيالية. يقوم سوينكا - مع غيره من الكتاب الآخرين - بالجمع بين عناصر الدراما الغربية وطقس شعب اليوروبا وذلك بغية موضعة الطقس على نحو أكثر بروزاً فى العالم المعاصر. ومثل هذه الهجنة hybridity و"التلوث" الناتجين عن ذلك بإمكانهما إتاحة طريقة بناءة يمكن من خلالها موضعة الطقس داخل سياق ما بعد الإمبريالية : يشير درووال Drewal إلى مثال الكاهن الكاثوليكى الأب ڤالنتين أويمى Valentine Awoyemi الذى يوظف طقوس ثقافة اليوروبا بالارتباط مع الطقوس المسيحية : "هذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكن من خلالها أن تصبح الديانة المسيحية ذات دلالة بين شعب اليوروبا والمسيحية هنا هى الهدف الذى يتم العمل فى اتجاهه وليس الديانة التعليمية (مرجع سابق p.168) . وفى إطار هذا المزج يقوم الأب ڤالنتين على سبيل المثال بإيجاد علاقات لاهوتية بين مهرجان إيبيبى Ebibi Festival وعيد الفصح فى الكتاب المقدس وذلك لإبراز القيم التى يعتقد أن الكاثوليكية تشترك فيها مع ديانة اليوروبا التقليدية" (مرجع سابق : p.169) . تتسم العلاقة بين الطقس اليهودى - المسيحى وطقس اليوروبا بالتشابك والغموض والتحول ، وهى فى ذلك تشبه كثيراً العلاقة القائمة بين الطقس والمسرح. وفى بعض الأحيان تكون عملية تكييف الطقس وإعداده أقل فاعلية ، أو تنطوى على حساسية ثقافية . وكثيراً ما يتم تعبئة الطقس وتقديمه للسائحين على نحو يؤكد نزعة

الفرجة الأنثروبولوجية anthropological voyeurism وذلك ضمن عمليات التسليع الروحي (تحويل ما هو روحي إلى سلعة) spiritual commodification داخل المجتمع الغربي . وهذه الطقوس التي تقدم للسائحين يتم تفريغها من دلالتها الروحية وتتحول إلى مسرح لا طقس . في مناطق مختلفة في أستراليا - وخصوصًا منطقة داروين - يمكن للزوار أن يدفعوا مقابل مشاهدة مهرجان الكوروبري corroboree الذي يقيمه سكان أستراليا الأصليون يوميًا عند غروب الشمس . ان كان هذا المهرجان يؤدي وظيفة هامة تتمثل في تعريف الأستراليين البيض والسائحين الأجانب بجزء من الثقافات الأسترالية الأصلية فإن هذا المهرجان لم يعد يؤدي الهدف الطقوسي ؛ وهو أيضًا يتحول إلى فرجة غرائبية يشاهدها جمهور بدفع لكي يتفرج ولا ينتمي روحياً (ثقافياً) إلى الجماعة الأصلية . أيضًا فإن طقوس الـ "هاكا" haka لدى شعوب الماوري أو ما يسمى بصرخة الحرب يقوم بأدائها مجموعة لاعبي الرجبي في نيوزلندا وذلك عند بداية المباريات الدولية . وإذا تأملنا هذا المثال سنجد أن طقس "الهاكا" قد اكتسب تضمينات طقوسية دنيوية جديدة، ولا يمثل الحماية أو الابتعاث الروحي المعتاد؛ وعوضًا عن ذلك يعبر هذا الطقس عن تكييف قبائل الباكيها بنيوزلندا لعادات قبائل الماوري وذلك بغية ابتناء بلاغة وطنية .

وداخل سياق كولونيالي جديد neo-coloial أقل حدة تجد أوسي إنيكوي Ossie Enekwe أن "الطقس يمكن تحويله بسهولة إلى مجال المسرح والعكس، وذلك من خلال طرائق متعددة؛ فالطقس يتحول إلى متعة ترفيهية في اللحظة التي يفرغ فيها من سياقه الأصلي ، أو عندما تخمد قوة الإيمان بهذا الطقس" (1981:155). وهذا التحول - الذي يبدو سهلاً - من الطقس إلى الدراما إنما يلغي الحدود بين الحدثين وينطوي على المخاطرة بالطابع الديني للطقس . يجب الإبقاء على الفروق بين الطقس والمسرح إن أردنا لكل منهما أن يكون ذا فاعلية ، فعندما يقدم

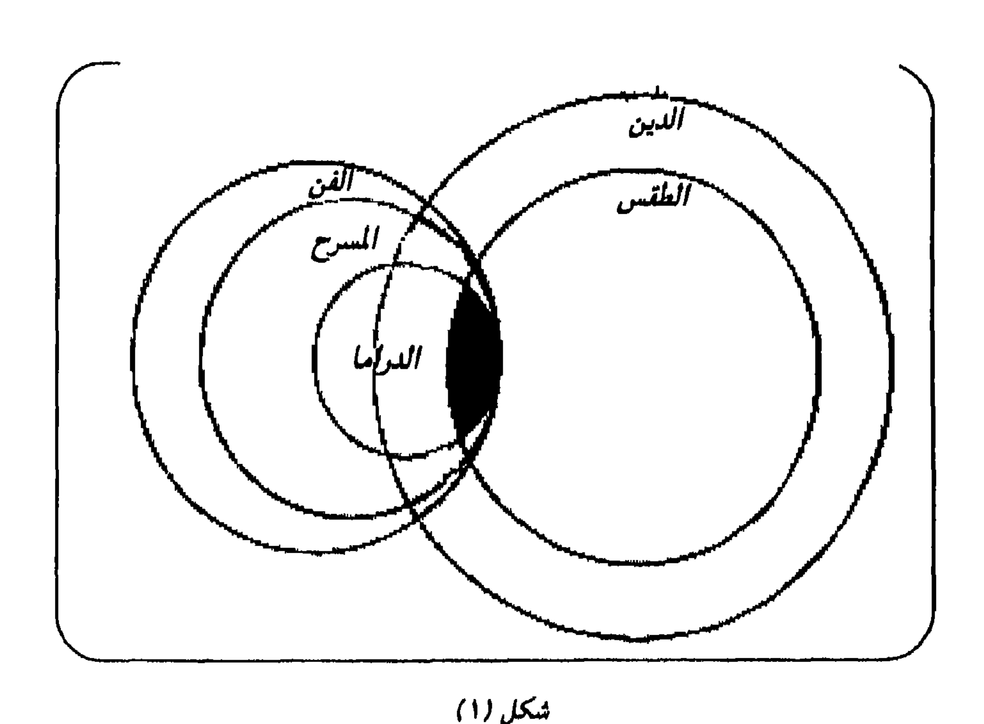
الطقس على خشبة المسرح "فنحن بحاجة هنا إلى تمثيله وإعادة تقديمه re-presented وإعادة تأويله داخل السياق الدرامى، ومبرر وجود الطقس هنا يصبح مبرراً مسرحيًا لادينيًا والطقس هنا - باعتباره مسرحًا - يكتسب شكلاً جديداً ، ويتجه فى اتجاه إله آخر" (Gibbons 1979:91) فضلاً عن ذلك، ليس بالإمكان إعادة توطين كل الطقوس بشكل مباشر داخل ممارسة مسرحية ذات طابع غربى؛ يقول أندرو هورن Andrew Horn عن حق :

> *قد يصير الطقس مسرحًا بطريقة أو بأخرى ، ولكن الطقس ليس دراما... فقد تطور الطقس فى اتجاه مخالف لطبيعة الدراما ، حيث سار الطقس فى اتجاه ذلك التواصل السحرى بين الإنسان والقوى الطبيعية بدلاً من ذلك التواصل الدنيوى بين البشر . من السهولة بمكان فهم طبيعة كل من الطقس والدراما - الدين والفن - إذا ما حافظنا على الفروق النوعية بينهما واضحة لا لبس فيها .*

(1981: 197)

من المؤكد أن الطقس والدراما يمكن أن يتقاطعا ، وذلك عندما يكون لكل منهما سياقات وأفعال وأدوات تتسق مع الآخر. يصور هورن إمكانية حدوث هذا التقاطع بين الطرفين من خلال رسم توضيحى يبرز فيه التمايز بين الدراما والطقس مع إظهار إمكان حدوث تداخل بينهما (انظر الشكل رقم ١).

إذا كان الطقس غالبًا ما يتقبل السياق المسرحى فإن معناه قابل للتغير عندما يتم وضعه بشكل واع داخل مسرحية ، فالمزج بين الطقس والتقنيات الدرامية التى صممت أساسًا لغرض الترفيه يغير بالضرورة من طبيعة الطقس وهو مايزيد حتمًا من صعوبة دراسته. وتتضح هذه العملية على نحو بارز فى مسرح الهاوزا Hausa Theatre بالنيجر والذى عادة ما يوظف الطقس خصوصًا فى مسرحية ***Gaadoo K'arhin Allaa*** ، والتى تعتبر أشهر مسرحية قدمها مسرح الهاوزا والتى



شكل (١)

الرسم التوضيحى الذى وضعه هورن لبيان التداخل بين الفن والمسرح والدراما والدين والطقس

كتبت عام ١٩٧٣ واشترك فى كتابتها فرقة زندر Zinder troupe وأمادو دان باسا Amadou "Dan Bassa . وتتمركز المسرحية حول عملية تتويج أحد روساء القبائل أو ما يعرف بالـ "ساركى" Sarki (Beik 1987:15) ، إلا أن هذا التمثيل المسرحى للطقس لا يتطابق تمامًا مع مراسم التتويج الفعلية . ويدرك جمهور مسرح الهاوزا أن المسرحية تمثل طقس الـ "ساركى" ولكنها ليست طقسًا ، وهكذا يتم الحفاظ هنا على الفارق بين الطقس والدراما رغم بعض التداخل . وفى بعض الحالات نجد الطقوس التى تقدم فى قالب درامى وقد احتفظت ببعض العناصر / الوظائف التى

تحمل طابع المقدس، ولكن هذه الطقوس يتم علمنتها (تحويلها إلى فعل دينوى) secularised باعتبارها جزءاً من نشاط أكبر محوره الفنون والتسلية . وإذا كان ذلك لا ينفى بالضرورة الطابع المقدس للطقس ، فإنه يدفع الطقس إلى التفاعل مع الدنيوى . وهذا التعايش بين الطقس والدراما يتمخض عن الحفاظ على الأشكال والممارسات التقليدية ونشرها. ورغم ذلك علينا أن ننظر إلى الطقس والدراما باعتبارهما ممارستين متميزتين عن بعضهما البعض ، حتى وإن بدا التداخل بينهما وثيقًا للغاية .

الطقس والجسد

يتشابه الكثير من مقتضيات الطقس مع تلك الخاصة بالدراما : فكل منهما يتطلب وجود ممثل (ممثلين) ، جمهور ، ملابس ، فراغ ، لغة (لغات)، وفترة زمنية محددة . وعندما يحدث الطقس داخل الدراما تكتسب شفراته دلالات إضافية باعتباره جزءاً من كل من الفرجة المسرحية والفرجة الطقسية . ويمكن للطقس - مع ذلك - أن يفرض نوعًا من القيود على هذه الدوال الأدائية أو يبرز سمات معينة لاتشكل - فى المعتاد - جزءاً من أنساق التمثيل الخاصة بها ، فمؤدو الفعل فى الطقس غالبًا ما يختلفون عن الممثلين فى مسرحية ما ليس فقط فيما يتعلق بوظائفهم ، ولكن أيضًا فيما يتعلق بتوجههم إزاء العرض؛ فقد تتطلب عملية تحول الفاعل actant إلى شخصية إله (وهو ما يشكل أساس العديد من الطقوس) إعداداً أكبر (أو إعداداً من نوع مختلف) من ذلك الذى يقتضيه تحول الممثل ليؤدى دور شخصية مسرحية . على الرغم من أن كلاً من الطقس والمسرح يقوم على ممثلين / فاعلين ، فإن أشكال التشخيص الطقسية وغير الطقسية تتباين على نحو دال ، وذلك حسبما يذكر أديديچى Adedeji :

> *يتجلى العنصر الدرامى فى الدراما الطقسية عندما يقوم الفرد أو الجماعة (حال كونهم فى حالة النشوة التى يهدفون من خلالها إلى*

الاتحاد مع القوة الميتافيزيقية أو المقدسة) بتجسيد شخصية واضحة المعالم . ويوجد هنا شكل من أشكال الوعى الذى يدفع الفرد إلى بذل لإحراز لإجراز هذا الاتحاد الوثيق ، ومن خلال اشتغال الفرد على ذاته فإنه يخرج خارج دائرة ذاته ، ويجسد شخصية تعكس حالته العاطفية . أما الفرد فى الدراما الدنيوية فإنه يذيب شخصيته ليكتسب شحصية أو دوراً جديداً يقدمه فى لحظة ما .

(1966:88)

يتعرض الجسد فى المسرح الطبيعى naturalistic لعملية تحول واعٍ وتطوعى، فيتحول الممثل إلى شخصية مختلفة تمامًا ، وتستند هذه العملية على مجموعة مفاهيم عن الجسد باعتباره دالاً مركبًا يمكن تدريبه لتوصيل الملامح المرغوبة وذلك من خلال تعبيرات الوجه ، والإيماءة ، والوضع ، والحركة، وما إلى ذلك . أما التحول البشرى فى الطقس فيبدو أنه يعتمد على "وعى أعمق بالجسد باعتباره رمزاً ، و"حاملاً: لمجموعة من المعانى"(Gibbons 1979:49) حتى وإن كان الفاعل (الفاعلين) actant (s) مؤدين على مستوى عال من التدريب يقومون بتجسيد الآلهة / الأرواح وهو ما يتطلب بالضرورة أن يؤدوا حرفتهم بشكل جيد . ينطوى التحول الطقسى أيضًا على وجود قدر من الفرجة والتحول metamorphosis وهو ما يرتبط عادة بالتركيز الشديد فى طاقة الفرد (وغالبًا الجماعة) - سواء كانت هذه الطاقة روحية ، جسدية و (أو) انفعالية . بالإضافة إلى القدرة على خلق فضاءات زمنية أخرى (منها على سبيل المثال دائرة الأجداد / الآلهة) ، فإن الفاعلين داخل الطقس بإمكانهم التأثير على حالتهم الجسدية ، كما بإمكانهم تبديل وعيهم الانفعالى الخاص، وكذلك الحالة الجسدية والوعى الانفعالى الخاص بالجمهور. تقوم بعض الطقوس (خصوصًا تلك التى تقوم على معتقدات الأجداد فى جزر الكاريبى) بإحراز التحول وذلك من خلال عملية سكنى الأرواح والتى تعد أكثر تعقيداً من النزعة الإيهامية التى تشكل جزءاً من معظم

المواضعات الدرامية الأوروبية. وغالبًا ما تتم سكنى الأرواح بشكل إرادى وإن كانت تتطلب عملة إعداد معقدة ؛ وتتجلى هذه العملية بشكل عام من خلال حركات / رقصات جسدية قوية ينتج عنها "قوة" يتم التعبير عنها من خلال ذلك التوتر الحادث بين حالة الهياج ومحاولة السيطرة عليها . على الرغم من أن التحولات التى تحدث فى الطقس قد تعتمد إلى حد ما على مساعدة الإيهام فإنها لا ترتكز بالضرورة على حالة "اللاواقع" "unreality" ؛ إن التحولات التى يجريها الطقس هى مجموعة تحولات ملموسة - وان كانت قصيرة فى دورتها الزمنية - وظيفتها المحددة هى الحفاظ على الجماعة .

إن الجسد الطقسى فى قدرته على عبور الحدود الفاصلة بين البشرى والروحى بإمكانه أن يربك العمليات العقلانية التى يقوم عليها الخطاب الإمبريالى ، ومن ثم يقاوم عمليات الاستحواذ والاحتواء ، ذلك أن الطقس يجعل الجسد مفتوحًا على كل الاحتمالات ، كما يجعله قابلاً للتغير وإن كان غالبًا ما يتطلب أو ينتج أفعال ذات صيغة محددة للغاية مثل الرقص ، أو الحركات التى تؤدى فى المواكب ، وهى أفعال تجسد قوة الطقس باعتبارها طاقة فى حالة فعل . ويكتسب الرقص هنا أهمية خاصة ليس فقط باعتباره احتفالاً بما هو جسدى (كما هو الحال فى العديد من أشكال المسرح الغربى) ولكن أيضًا باعتباره أداةً لعملية التحول أو سكنى الأرواح . وفى العديد من الحالات تظهر الأرواح من خلال عملية الرقص مصحوبة بقوة الطبول التى يستشعرها الراقص من خلال قدميه اللتين تلامسان الأرض . وهنا تتسع حدود جسد الراقص ويفرض سطوته على فضاء ما أو يخلق هذا الفضاء ، ويضع له حدوده الطقسية وبذلك يمارس سلطته / سلطتها على البيئة المادية المحيطة . ويمكن للممارسة المسرحية ترجمة مبادىء الحركة الطقسية إلى تأويل جسدى مؤثر لدور من الأدوار . إلا أن الهدف هنا ليس هو إحراز تحول فعلى أو سكنى روح ما ؛ وإنما تسعى الدراما الطقسية إلى

التعبير عن الذهنية الأسطورية mythos للجماعة ، وذلك بمواجهة الجمهور بالمركز الأسطورى لهذه الجماعة فى أوضح صيغة ممكنة" .

(Gibbons 1979:84)

الطقس والملابس

إذا كان الطقس مقدسًا فالملابس والمتعلقات المرتبطة به أيضًا مقدسة ولايمكن استخدامها على نحو عشوائى فى أزمنة وفضاءات غير طقسية . ومثل الزى الخاص بالكاهن المسيحى أو ضابط الجيش أو مأمور السجن فإن نسق الملابس الطقسية غير الغربية تحمل داخلها سلطات مختلفة غير صريحة ، ويمكن قراءتها باعتبارها أداة قوية وفعالة تستخدمها الثقافات مابعد الكولونيالية . إذا كانت الملابس الطقسية تؤدى وظيفة تغطية الجسد ، فإن مدلولاتها (ومن ثم آثارها) تتجاوز بكثير هذه الوظيفة النفعية. ولأن الملابس الطقسية رمزية ووظيفية فإن عملية التعرية (وهى ممارسة شائعة داخل الأنظمة الإمبريالية) هى أيضًا فعل له دلالته . إن التضمينات المرتبطة بملابس / أقنعة معينة تتحدد خصوصيتها بطبيعة الحال من خلال السياق والثقافة اللتين تستخدم فيهما ، ومع ذلك هناك عدد من الممارسات العامة . تستخدم الأقنعة غالبًا فى عملية خلق نماذج كبرىarchetypes ، كما تساعد أيضًا فى إيجاد العلاقة مع دائرة الأجداد؛ وهكذا فإن المؤدى الذى يضع القناع [١٠] أثناء عملية التحول الطقسى تبث فيه الحياة من خلال الروح / الإله الذى يجسده . وكما يلاحظ كريستوفر بالم Christopher Balme فإن القناع باعتباره طوطمًا يعنى أنه ليس مجرد وحدة جمالية ، ولكنه أداة دينية تمنح من يرتديها / يملكها قوة روحية (1992:186). وارتداء الأقنعة فى الدراما مابعد الكولونيالية غالبًا ما يعد علامة

على مسرح له مرجعيات روحية وسياسية . وإذا كان القناع يخفى وجه الممثل فهو يكشف أيضًا عن أفق الثقافة ، والدلالة والقوة اللتين تستثمران فى القناع خارج سياق المسرحية . إن استخدام القناع الطقوسى فى النصوص الأفريقية المعاصرة عادة ما يشى بالتحول عن التوقعات الإمبريالية والعودة إلى القيم التقليدية وإبعاد المؤثرات الغربية الاستعمارية. أيضًا فإن استخدام الأقنعة يدعم استدامة الممارسات التقليدية أو الدينية الطقسية وذلك رغمًا عن التأثير الذى تحرزه الإرساليات المسيحية .

الطقس والموسيقا

إن المدى الصوتى للطقس والذى يتكون غالبًا من الموسيقى والشعر والتراتيل وأشكال تواصلية أخرى مؤثرة يحول النشاط الطقسى من مجرد تمثيل طبيعى naturalistic representation إلى عملية تجلى طقوسية . ومثل هذه اللغات التقليدية والتحولية التى تستخدم فى النشاط الطقسى تبرز قدسية وخصوصية الحدث. فى العديد من الطقوس الأفريقية والأفروكاريبية لايعد ايقاع الطبول – وهى الآلة الموسيقية الأكثر أهمية – مجرد صوت مصاحب وإنما يمثل إحدى القوى الرئيسية الموجهة للحدث الطقسى : وهذا الايقاع بشكل الرقص والغناء ويساعد على استحضار القوة (القوى) الروحية. تبدو اللغات المنطوقة أقل دلالة فيما يتعلق بمعانيها الحرفية ، ولكنها أكثر دلالة فيما يتعلق بوظائفها الطقسية ، فأغنيات استدعاء الآلهة وصرفها تؤدى إلى ظهور الإله واختفاءه ، كما تؤدى الألحان الجنائزية إلى تأمين روح المتوفى فى عبورها إلى دائرة الأجداد. كذلك تكتسب عملية التسمية naming دلالة خاصة فى الطقس لأنها تُسبغ هوية واضحة المعالم ، وفى بعض الأحيان تمنح وضعًا ما . ويرتبط ذلك بالاعتقاد بوجود قوة سحرية للكلمات ، ولكن ذلك يعتمد أيضًا على إتمام اجراءات الطقس بشكل صحيح . وأثناء الطقس كثيراً ما يتم التأكيد فى النطق على

الأصوات الشفاهية الأساسية أو العناصر الصوتية وهو ما ينتج تأثيراً يشبه التأثير الذى تحرزه التعويذة أو التنويم المغناطيسى. كذلك فإن تصنيف التأثيرات الكورالية- باعتبارها ملمحًا شائعًا آخر من ملامح الطقس- إلى أرشيف الأشكال التقليدية التى قد تنطوى على تمرد لغوى على المعايير التى تفرضها اللغات المنطوقة. وهكذا فإن اللغات الطقسية ذات الأسلوب stylised يمكنها- ومن نواح عديدة- التقليل من سلطة الخطاب الإمبريالى وتجنب الاعتماد على مركزية الكلمة/العقل logos ونسقها الدلالى. وعندما يتم وضع طقس يستخدم لغة محلية داخل مسرحية تستخدم لغة أوروبية فإن الطقس هنا يبرز باعتباره نشاطًا ثقافيًا مائزاً يؤدى لغير الجماعة التى يؤدى الطقس لأجلها.

الطقس فى الزمن والفراغ

يختلف المدى الزمنى للطقس على نحو دال عن كل من الزمن المسرحى والزمن المعتاد، فإذا كان الزمن المسرحى يمكن إطالته أو اختزاله حسبما تقتضيه السردية فإن الزمن فى الطقس غالبًا ما يشمل أبعاداً إلهية مثل زمن الأجداد أو الزمن بعد الموت، أو الزمن قبل الميلاد . إن الحركة عبر الزمن داخل الطقس قد تدخل فى علاقة تبادلية حرة مع مجموعة من الأفعال ، كما قد ترتبط بحالة الوجد التى تنقل المشارك / المشاركين فى الطقس بشكل مفاجىء من منطقة زمنية إلى أخرى . على الرغم من أن طرائق التحكم فى الزمن على هذا النحو تحدث أيضًا فى الدراما فإن مبررها عامة ما يكون مبرر اًفنيًا وليس مفهوميًا conceptual . إن المسرحيات الطقسية تضع ذواتها وأفعالها داخل أنساق معرفية غير غريبة ، وهى بذلك تهرب من القناعات الغائية teleological المرتبطة بالزمن الخطى linear مستندة عوضًا عن ذلك على مفهومات لزمن ما (أو اللازمن) ذى طبيعة مختلفة ومستقلة .

تمثل الاعتبارات الخاصة بالفراغ - والتى تتفاعل مع الزمن أيضًا - أهمية بالنسبة للطقس ، فالفراغ الذى يؤدى فيه الطقس عادة ما يتطلب إعداداً كما قد يظل مقدسًا

بعد اتمام الطقس . يخلق الطقس أيضًا – مثله فى ذلك مثل الدراما – فراغه / مكانه التشكيلى والمفهومى الخاص به والذى قد يكون رمزيًا أكثر منه عمليًا . وعندما يدرج الطقس داخل مسرحية ما قد يتطلب الأمر الفصل بين الفراغ الخاص بالطقس والفراغ المسرحى، أو قد تكون هناك حاجة إلى إعادة تنظيم علاقات الفراغ المعتادة التى يتيحها المكان المقترح . وكما يلاحظ رومر Rhomer فيما ينعلق بإحدى عروض مسرحية *الموت وفارس الملك* ***Death and the King's Horseman*** (1976)لسونيكا "إن ظروف المسرح الذى يحيط به الجمهور من كل جانب وادماج الردهة (والتى تشكل فراغًا لايتم التمثيل فيه) داخل الفضاء المسرحى، كل ذلك يبعد المسرح عن الإيهام التقليدى الذى يصيب بالعجز الذى تخلقه صيغة البرواز المسرحى" (1994:58-9). وفى مثل هذه الحالة ، فإن تحرير المسرحية من قيود الفراغ المسرحى الطبيعى (ومن ثم الاشتباك مع مجموعة القناعات التى بطرحها هذا الفراغ) يدفع الجماهير إلى الاندماج مع الطقس الذى يتم إعادة تجسيده باعتباره حدثا متميزاً عن الدراما. وقد علق سونيكا قائلا إن المسرح الطقسى يطرح الوسيط الفراغى ليس فقط باعتباره منطقة مادية تقدم داخلها أحداث محاكاتية ولكن باعتباره اختزالاً للإطار الكونى الذى يوجد الإنسان داخله وهو يحمل الخوف بين جوانحه" (1976a:176) . يفضل سوينكا عمومًا نموذج "الآرينا" أو فضاء اللعب الدائرى، ويرى أن جماعة المتفرجين يمكن أن تشارك بشكل أكثر فعالبة عندما يسكنون فراغًا لايرتبط بوجه عام بالمسرح الدنيوى .

لايجب أن يحدث التباس بين نوعية الاستجابة الجماهيرية التى تشجع عليها الدراما الطقسية وتلك الصيغ – التى أحيانًا تكون خادعة – التى يطلق عليها "مشاركة الجمهور". فى المسرح الذى يحمل الطابع الغربى تحدث المشاركة – كما يؤكد بيتر بروك – عندما توجد علاقة انفعالية وروحية ومعرفية بين الممثل (الممثلين) والجمهور، وهى علاقة أصيلة لايجب بالضرورة التعبير عنها صراحة : "إن الجمهور الذى يبدى استجابة ما قد يبدو نشطًا ، إلا أن ذلك قد يبدو أمراً مصطنعًا للغاية – إن

النشاط الحقيقى قد لايكون ظاهراً ، ولكنه قد يكون أيضًا غير قابل للتجزئة (1968:144). تهدف الدراما الطقسية - من خلال ما تنطوى علبه من طابع ميتامسرحى أصيل - إلى جعل عمليات المشاركة واعية ومن ثم قوية وفعالة باعتبارها جزءاً من مشروع جمعى أكبر يضع نصب عينيه التحرر من القهر الثقافى . ومثل هذه الدراما تختلف عن كل المسرحيات الغربية المعاصرة التى تتضمن أكثر الصيغ الطقسية فجاجة والتى تطرح من خلالها أحداث مكرورة أو قدمت فى قالب طقسى .

مسرحيات محورها الطقس

يمكن على وجه العموم إيجاد علاقة بين الطقس فى المسرحيات ما بعد الكولونيالية وواحداً على الأقل من بين نسقين دراميين (وذلك بعيداً عن الإحالات إلى الطقس فى نهاية مسرحية ما والذى يؤدى وظيفة تطهير الجماعة أو إصلاح خطأ ما بعد نهاية حدث العرض). يرتكز النوع الأول من الدراما على طقس (وأحيانًا مجموعة من الطقوس المرتبطة ببعضها) يحدد ويشكل الفعل ، بل وغالبًا ما يؤثر على أسلوب العرض . وفى مثل هذه المسرحيات تعد التحولات الطقسية والمسرحية أمراً فى غاية الأهمية . تقدم فاتيما دايك Fatima Dike فى مسرحيتها ***تضحية كريلى The Sacrifice of Kreli*** (1976) صياغة درامية لطقسين وضعا لإعادة بث الحياة فى المجتمع المعاصر وذلك من خلال إعادة تجسيد ممارسات تقليدية . تجرى أحداث المسرحية فى منطقة بومفاناالند Bomvanaland (والتى تعرف الآن باسم ترايننسكاى Transkei) وتدور حول شعب الجكاليكا Gcaleka الذين طردهم المستوطنون البيض من أرضهم وأرغموهم على العيش تحت ظروف قاسية. يتم الطقس الأول - وهو أضحية للإله ميندو Mendu - خارج الخشبة ولكنه لايؤتى آثاره المسرحية. ويلوم بعض المشاركين على ادخال شخصية سوجا Soga (وهو أول مبشر مسيحى أسود) ومرافقه ساذى Southey (الصحفى) ، ولكن واحداً من المحاربين ويدعى سابيلا

يذكر الجماعة أن "مافعله البريطانيون فيهم ليس له أية سلطة على أجدادهم . لذا يجب إتمام العادات" (1978:41) . يؤدى فشل الطقس إلى حالة عامة من حالات عدم الرضا والعصيان بين المحاربين ، وهو ما يتطلب تقديم أضحية أخرى، وهى فى هذه المرة أضحية بشرية هى عبارة عن العراف ميلانچينى Mlanjeni نفسه. هذه الأضحية الثانية التى يربط فيها ميلانچينى بجلد الثور ليموت عندما تجعل الشمس الجلد ينكمش - هذه الأضحية تعد أكثر دلالة وأهمية (إذا وضعنا فى الاعتبار مكانة وتاريخ ميلانچينى فى الجماعة) كما تصبح نقطة محورية فى المسرحية. أما النبوة التى يتفوه بها ميلانچينى لحظة خروج نفسه الأخير فتتسم بالإيجابية: "إنهم يقولون يوجد دائمًا طريق" (مرجع سابق p.79) . ومن خلال هذا الطقس يتم إحياء الجماعة وتشجيع أناسها على العودة إلى أراضيهم و"الدفاع عن شرف كينونتهم" (مرجع سابق: p.79) .

إن كانت كافة جوانب الطقوس لايتم تجسيدها بشكل صريح على الخشبة فإن تلك الطقوس التى تشكل جوهر مسرحية **تضحية كريلى** لاتمثل فقط المحور الرئيسى الذى تتمركز حوله هذه الجماعة المتخيلة، ولكنها تعد بمثابة أمثولة parable تعبر عن الصراع المعاصر ضد الفصل العنصرى. لقد وضعت هذه المسرحية أساسًا للتعبير عن إمكانات مقاومة نظام الفصل العنصر داخل السياق الأفريقى ، وفى هذا الإطار فإن استخدام المسرحية للطقس يعد استثنائيًا أكثر منه مألوفًا فى مسرح جنوب أفريقيا. إلا أن هذه الطقوس تؤكد على أن أحد تواريخ المنطقة فى مرحلة ما قبل الاتصال مع الحضارات الأخرى أمكن استعادته لصالح السود الحاليين فى جنوب أفريقيا بغض النظر عن التحيز القبلى . فى الوقت ذاته فإن مسرحة هذه الطقوس إنما يوجه كلا من الملك "كريلى" وجمهور المسرحية نحو مواجهة سلطة البيض وسيطرتهم على أرض جكاليكا. وإذ تصف المسرحية الجماعة وهى تعمل معًا لصالح الجميع (رغم الاختلافات

فى الرأى) فإن الطقس فى المسرحية يطرح على نحو مجازى نموذجًا للفعل الثقافى؛ فنبوءة ميلانچينى الأخيرة وتأويل كريلى لهذه الكلمات انما يحيى الشعور بالفخر والكرامة فى نفوس سود جنوب أفريقيا الذين كسرتهم قيود نظام الفصل العنصرى وممارساته المهينة . ويقرر كريلى أن نبوءة ميلانچينى إنما توصى شعب الجكاليكا برفض القهر والانصياع للبيض . إن الأطر الزمنية والمكانية المرنة التى ينطوى عليها الطقس فى صيغته الدرامية توسع من الأطر المرجعية والمجازية للمسرحية. ومن ثم فإن للطقس فاعلية دالة وأثرًا إحيائيًا وتجديديًا لكافة المشاركين فيه ؛ فهو يستنفر الجماعة الموجودة على الخشبة، وكذلك جماعة الجمهور الذين يوصون بمكافحة نظام الفصل العنصرى والحفاظ على كرامتهم .

من بين المسرحيات الأخرى التى تؤكد على أن الكولونيالية لم تقض على العادات والتقاليد المحلية السابقة على الاتصال مع الثقافات الأخرى مسرحية **الموت وفارس الملك** لسونيكا. إن أية مناقشة للطقس فى المسرح يجب أن تشير إلى سونيكا فى جميع الأحوال؛ فهو واحد ضمن كتاب عديدين وظفوا الطقس فى مسرحهم. ولكنه أكثرهم شهرة كما أنه نظر لاستخدامه للطقس فى كتابه ***الأسطورة والتاريخ والعالم الأفريقى*** ***Myth, Literature and the African World*** (1976) ويرى فيمى أوسوفيسان Femi Osofisan أن **الموت وفارس الملك** هى المسرحية التى "ينجح فيها سونيكا أيما نجاح فى إعادة خلق عالم الطقس الأفريقى الكامل والقابل للتصديق، ذلك أن شكل الطقس هنا لايعاد صياغته فقط ، وإنما يستثمره المؤلف المسرحى بشكل جدلى ، كما يشتبك مع هذا الطقس برؤيته الشخصية بغية إجراء مساءلة جوهرية للتاريخ" (1982a:77) يقوم هذا الجدل على مقارنة بين بنيتين للطقس: تلك الخاصة بشعب اليوروبا ، وبنية الطقوس الخاصة بالإنجليز . تقوم مسرحية ***الموت وفارس الملك*** على حدث وقع فى أويو بنيچيريا عام ١٩٤٦ [١١] . وتتمركز

المسرحية حول شخصية إيليسين فارس الملك الذى يعد نفسه للموت بشكل طقسى حتى يمكنه اصطحاب الملك - الذى مات قبل ثلاثين يومًا - إلى أرض الأجداد . ويؤدى فشل إيليسين فى ذلك إلى أن يلعن الملك شعبه لما تسببوا له فيه من إهانة وإيذاء . وهكذا يرتبط موت إيليسين بشكل وثيق بحياة وعافية جماعته إلا أن الضابط المستعمِر المسئول عن المنطقة لايدرك ذلك ويسعى إلى التدخل فى الأمر لأنه يرى الطقس فعلاً بربريًا . ويقوم طقس إيليسين على قصة تؤدى فى حالة من الوجد لتؤدى إلى الموت. إلا أن إيليسين يتعطل فى هذا العام بفعل مساعى أرضية وذلك عندما يقرر أن يتزوج فى الليلة الأخيرة قبل الطقس وذلك بدلاً من تركيز طاقاته فى عملية الاستعداد للموت. هذا هو الفعل الذى يعوق الطقس ويجعله غير مكتمل ومن ثم غير فعال، وليس مجرد تدخل ضابط المنطقة . ولتأمين سلامة الجماعة يقوم أولوندى ابن إيليسين عوضًا عن ذلك بالرقص حتى الموت تاركًا إيليسين فى خزيه ودون أية هدف أو مكان سواء فى هذا العالم أو فى العالم الآخر . هذا الطقس الأساسى يتم المقابلة بينه والعديد من الأحداث البريطانية ذات الصيغة الطقسية مثل الحفلات التنكرية الراقصة . وهكذا تتوازى هاتان الثقافتان / الطقسان بنائيًا ، ولكنهما لايتوازيان من حيث الهدف والقوة . يرتدى كل من ضابط المنطقة وزوجته ، وسيمون وچين ببلكينز ملابس الاجونجون المصادرة بعد إعدادها ، وهى ملابس مقدسة خاصة بطقس الموت .

وهم على يقين أن ارتداءهم ملابس الإجونجون سيضمن لهم الفوز بجائزة أفضل ملابس؛ كما أنهم لايبالون بالرعب الذى يعترى خدامهم عندما يرونهم يؤدون حركات معينة. وهكذا فإن طقسًا مقدسًا يساعد بعد إفقاده قدسيته على نجاح حدث طقسى دنيوى . لايبدى سيمون بيلكينز - ذلك المتذمر حامل الحضارة - احترامًا للملابس المقدسة لأنه لايقرأ طقوس شعب اليوروبا إلا باعتبارها بدائية ونكوصية . إلا أن المسرحية توحى بأن هذه الطقوس نجت من مذبحة الكولونيالية لتتفوق بدرجة أو بأخرى

على الطقوس البريطانية المقابلة لها.

إن موت أولوندى الطقسى الذى كان الغرض منه إصلاح ما أخفق فيه الأب يمكن قراءته جماليًا ودينيًا وثقافيًا بل وسياسيًا وهو أكثرها أهمية . يعتبر ديفيد مودى David Moody هذا الفعل الإصلاحى بمثابة استعادة طقسية للفاعلية الأدائية ومن ثم القوة الثقافية ؛ يقول مودى :

يعتبر أولوندى "ممثلا" بما تنطوى عليه الكلمة من معنيين : فنحن هنا نرى العرض باعتباره ممارسة سياسية . وفى النهاية يعد أولوندى أيضًا مناضلاً سياسيًا ؛ إن موته (الذى يعد مفرغًا من المعنى إذا تم النظر إليه من خلال منطق المستعمِر) هو "لعب" play خالص بالمعنى الحرفى : إنه علامة جسدية على رفض ثقافة بعينها أن تموت . إن موت أولوندى من وجهة نظر الـ بيلكينج يعد خسارة عظيمة ؛ فقد استثمروا فى تعليمه الكثير ! ورغم ذلك يعى أولوندى أهمية العلامة ؛ ويؤدى بشكل جسدى تمامًا طقوس العبور الخاصة بمجتمعه والتى يعاد صياغتها ، وطقوس العبور تترادف مع حق هذا المجتمع فى العبور .

(1991:100)

إن عدم أداء أولوندى لهذا الطقس على الخشبة لايقلل من أثر هذه اللحظة الطقسية وتداعياتها السياسية . هناك دلائل عديدة فى المسرحية تبرز أهمية استثمار طقوس اليوروبا المختلفة مثل الملابس ، وكلمات المداح ، واستعداد الجماعة ، وبدايات رقصة الوجد التى يؤديها إيليسين وجسد أولوندى الميت ؛ وكل هذه المظاهر الطقسية تقدم / تمسرح بشكل غاية فى الوضوح . ويعد ذلك أمراً مناسبًا تمامًا إذا أخذنا فى الاعتبار عدم استعداد الجمهور للمشاركة فى الطقس ذاته (وذلك على النقبض من التأويلات

الدرامية للطقس) على أى مستوى عميق. إن ما يجعل الطقس يختلف عن الدراما على نحو دال للغاية هو "العرض" الفعلى للطقس داخل بنية المسرحية : فالعرض المسرحى يرتكز بوجه عام على فكرة الترفيه وإن كانت هناك مقاصد وتأثيرات أخرى؛ على النقيض من ذلك يتم بناء العرض الخاص بالطقس بعناية للحفاظ على خير وصالح الجماعة حتى وإن ظهر الترفيه كناتج غير مقصود. إن تقديم الطقس خارج الخشبة فى مسرحية **الموت وفارس الملك** لايجعل منه مجرد أداة مسرحية [١٢] أيضًا فإن استخدام الفضاء الفعلى بدلاً من الفضاء المحاكاتى mimetic يدعم الفكرة القائلة بأن الحدود الزمنية والفراغية للطقس تتجاوز تلك الخاصة بالدراما.

تقدم لنا مسرحية دنيس سكوت Dennis Scott التى تحمل عنوان **صدى فى العظام (1974) An Echo in the Bone** إحدى طقوس الموت فى جزر الهند الغربية ، وهو مايسمى بمراسم الليالى التسع [١٣] ، والذى يؤدى لتكريم أحدى المتوفين حديثًا وتحرير روحه / روحها من الماضى حتى يكتمل الانتقال إلى الحياة بعد الموت. وكما يوضح رينوچونيچا Renu Juneja فإن الطقس "ليس فقط دليلاً على أشكال التواصل الثقافى مع أفريقيا ولكنه يرتبط أيضًا بالمقاومة السياسية المباشرة ذلك أنه يتضمن عملية سكنى الأرواح (والتى تسمى أحيانًا بالـ "مبال" myal) والتى كان ينظر إليها باعتبارها ممارسة مناهضة للبيض (1992b:99) .

يُجرى سكوت أحداث مسرحيته فى چامايكا عام ١٩٣٧ ، ويستخدم طقس الليالى فى بناء الفعل الأساسى والذى بقدم من خلاله تسعة مشاهد من الماضى (ابتداءً من ثلاثمائة سنة خلت وحتى يومين قبل المراسم) للجمهور وللمشاركين فى الطقس والذين يشكلون عشرة أشخاص يوجدون فوق الخشبة . والمراسم ذاتها تتم عبر ليلة واحدة فى جرن قديم، وجميع الأحداث فى المسرحية تدور داخل هذا الإطار الطقسى وذلك فيما عدا مشهد تحضيرى قصير يجمع الشخصيات المشاركة. وبينما يتحرك الفعل الدرامى

يتم إحداث مجاورة juxtaposition بين لحظات التاريخ الكولونيالى والتاريخ الخاص بالرجل الميت وهو كرو Crew وتفاعلات الشخصيات الأخرى مع الحاضر المتخيل . وبهذا الشكل يمزج "سكوت" بين الزمن والفراغ المرتبط بكل من الأحياء والأموات وهو بذلك يهدم الحدود الظاهراتية للزمن والفراغ ويحولها إلى الزمن والفراغ الخاصين بالعرض الطقسى . وهكذا تستعيد المسرحية الماضى باعتباره آلية من آليات اللحظة المعاصرة كما توحى بأن عمليات إعادة تجسيد التاريخ يمكن أن تؤدى إلى التحرر الضرورى من الآثار النفسية والروحية (إن لم يكن الجسدية الفعلية) للعبودية والتمييز العنصرى . الأمر البالغ الأهمية هنا هو عملية إعادة تقديم عملية قتل كرو لمالك المزرعة الأبيض السيد تشارلز ، والتى تصبح طقسًا من طقوس التطهير والذى وضع أساسًا لمواجهة القهر الذى يرزح تحته كرو ورفقاؤه المستعبدون . وحسبما يشير إرول هيل Errol Hill فى مقدمته للمسرحية فإن فعل القتل هنا يعد فعلاً رمزيًا للغاية : "إن فعل القتل هنا يمسح سجل الماضى وينظر برجاء فى اتجاه المستقبل؛ إنه يمثل مرحلة فاصلة بين عهدين : عهد قديم يقوم على علاقة السيد - العبد وعهد جديد ينبنى على الأخوة بين الأجناس المتعددة" (1985b:13) . وما يجعل الأمر يتسم بالمفارقة أن الجزء الأخير من الطقس يقدم صيغة مسرحية لماضٍ بديل لايتم التركيز فيه على فعل القتل إلا أن ذلك لايبدل "حقيقة" ما تم تقديمه ولكنه يؤكد على أن التاريخ لا يجب أن يصير حتميًا . وكما تعلن راشيل فى نهاية المسرحية عندما تتقبل انتحار زوجها قائلة "مهما كان الماضى لا يمكنك أن توقف الدم عن السريان أو القلب عن الدق . علينا أن نتكاتف أحدنا مع الآخر . هذا كل ما يمكننا عمله" (Scott 1985:136) .

إن التقنيات الأدائية التى يتم استدعاؤها فى مسرحية ***صدى فى العظام*** تتبع أيضًا المواضعات الخاصة بمراسم الليالى التسع ؛ فالأمر المحورى فى هذا الطقس هو السكنى بالأرواح ، وهو ما "يستدعى تغيراً" فى ذات الشخص المسكون دون أى تغير واضح فى

تكوين الوجه أو الملابس" (Hill 1985b: 11) . تمكن المسرحية المشاركين فى الطقس من التحول إلى الشخصيات التاريخية المختلفة التى يتم تقديمها وذلك من خلال مسرحة السكنى بالأرواح . يصف رول جيبونز Rawle Gibbons - مخرج العرض الذى قدم المسرحية فى ترينيداد عام ١٩٧٦ - الكيفية التى تناول بها هذا الجانب فى الفصل الثانى والذى تبدأ نقطة انطلاقه - حسبما يزعم - من حالة الوجد التى تعترى ريتشيل (والتى تتناقض مع مستوى الفعل السابق الذى يحدث بفعل ممارسة ابنها لطقس السكنى بالأرواح).

> *قامت ريتشيل بتقديم التحية الطقسية لكل من المؤديين اللذين قاما بأداء علامات السكنى بالأرواح... فى اللحظة التى يسكن فيها طاقم التمثيل الخاص بريتشيل بالأرواح يقومون بالرقص أمام المنضدة/ المذبح الموضوع أعلى منتصف الخشبة، كما يقدم كل منهم رمزاً للدور الذى سيلعبه فى المشهد التالى... وبعد عمليات تحديد الهوية الطقسية تتحرك الشخصيات أو ترقص فى أوضاعها المختلفة على نحو يبرز الدور الذى قام كل منهم باختياره... وكل هذه الأفعال يتم دعمها وابرازها من خلال أغنية تغنيها الشخصيات التى لاتسكنها الأرواح من خلال ريتشيل .*

(1979:94-5)

وبطبيعة الحال ليست هذه الانتقالات السريعة فى الأدوار امتيازاً فقط للمسرح الطقسى ، ولكن مبرر هذه الانتقالات - فى هذه الحالة - هو مبرر روحى ومسرحى ، وهو ما يضع فكرة التحول الأدائى داخل إطار أشمل من المعتقدات الثقافية للجماعة التى يتم تمثيلها والجمهور المستهدف . فضلاً عن ذلك فإن مثل هذه التقنية تتمخض عن وجود توتر جدلى بين الأدوار المتباينة التى يؤديها الممثل الواحد باعتبارها جزءاً من الخبرة الطقسية لشخصية / شخصيتها . وعلى اعتبار أن سكوت يحدد منذ البداية أن

كل المشاركين فى الطقس من السود ، فإن تمثيل هؤلاء لشخصيات البيض سيكون محملاً بالدلالة على نحو خاص ذلك لأن المؤدين هنا سيبرزون الهوة العرقية القائمة بين الدال والمدلول ، ومن ثم يضعفون من سلطة البيض المطلقة وإن كانوا يجسدون بوضوح نوعية الحوارات التى يتحدثونها ، والأفعال التى يؤدونها . أيضًا يعد طقس السكنى بالأرواح شكل من أشكال المصادقة على التواريخ histories الشفاهية التى يعاد تجسيدها ، ذلك أن أفراد الجماعة يعتقدون أن أرواح الأجداد المتجسدة تقول الحقيقة . وعندما نجد قارع الطبول الصامت المدعو "راتلر" قادراً على اتخاذ شخصية قادرة على الكلام وذلك أثناء اجتيازه هذا الطقس، فذلك يمثل جزءاً من قوة هذه "الحقيقة" المتجسدة فضلاً عن كونه تعبيراً واضحًا عما تقترفه الامبريالية من إسكات لتواريخ السود .

تعتمد مسرحية ***صدى فى العظام*** - مثلها مثل العديد من المسرحيات الأخرى التى تقوم على وجود طقس مركزى - على فكرة الميتامسرح التى من شأنها توضيح العلاقات بين مستويات الفعل المختلفة ؛ فعملية توزيع مشروب الجانچا بين الشخصيات وإعداد فضاء الطقس من خلال سكب مشروب الروم ليست سوى أفعال صغيرة ولكنها دالة من شأنها تنبيه الجمهور إلى أن عرضًا من نوع مختلف سيتم تقديمه بعد قليل . وفى إطار الحفاظ على تأكيد الطقس على مسألة الاستثارة الانفعالية تلعب عملية قرع الطبول دوراً بالغ الأهمية إذ تشكل طريقة لعمل انتقالات بين المشاهد المختلفة ، والدلالة على هذه التغيرات بالنسبة للمتفرج . ومن بين الجوانب الميتا مسرحية الأكثر خصوصية استخدام المسرحيات داخل المسرحية (بما فيها المراسم الخاصة بالليالى التسع، والعديد من عمليات الاسترجاع Flashback التاريخية المرتبطة بها) وهو ما من شأنه استبعاد الأطر الطبيعية والتأكيد على الجانب الملحمى للذاكرة العرقية والذى يستنفره الطقس ، والتشجيع على فحص العلاقات البنائية

والتيمية بين المستويات الأدائية المختلفة . فضلا عن ذلك فإن كل مشهد تاريخى يتطلب عملية تبديل مفهومى (وزمنى ومكانى) أخرى ، وهو ما يؤدى إلى إعادة موضعة الفعل الأصلى والمسرحية ككل بشكل يحتم على الجمهور إعادة تقييم فهمه لكل من الطقس ووظائفه الدرامية . ومثلما حدث فى مسرحية ***تضحية كريلى*** فإن المشاهد داخل / خارج مسرحية ***صدى فى العظام*** يتجاوب مع الميتامسرح على مستويين : فهو يتجاوب مع الطقس المدرج داخل المسرحية ، كما يتجاوب مع الإطار المجازى للمسرحية .

إن إعادة تجسيد الطقس - كما يظهر من مسرحية سكوت - تشكل طريقة "لحيازة" الماضى، وامتلاك وطن وسط شظايا تاريخ يتسم بالإبعاد والعبودية وحاضر معقد بفعل أشكال الظلم العرقى / الطقسى المستمرة. تقوم مسرحية ***QPH*** (1981) - التى قدمتها فرقة Sistren Theatre Collective - أيضًا على توظيف مراسم جنازة بهدف استعادة الماضى الخاص بالشعب الجامايكى ، وإن كانت المسرحية تركز على وجه الخصوص على تواريخ النساء ؛ تقصر المسرحية إطارها الزمنى على القرن العشرين ، وتضم العديد من المونولوجات التى تروى من خلالها الشخصيات الرئيسية حكاياتها بشكل مباشر للجمهور.

وتعكس هذه التقنية الخاصة تطور المسرحية من مجرد مادة لمجموعة حوارات تم جمعها من مجموعة من النزيلات اللاتى كن يقطن نزل كينجستون آلمسهاوس Kingston Almshouse عندما دمر جزء منه بفعل الحريق عام ١٩٨٠ وأدى ذلك إلى مقتل مايزيد على مائة وخمسين امرأة . تقوم المسرحية على المواضعات الأدائية والبنائية الخاصة بطقس الـ "إيتو" Etu ، ومن خلال ذلك يتم طرح صيغة درامية لحياة كل من كوينى Queenie (وهى واعظة) وبيرلى Pearlie (عاهرة) ، وهوبى Hopie (ربة منزل). وهن ثلاثة نساء عجائز يلتقين فى النزل بعد سنين من الفاقة،

والاستغلال والإهمال. واختيار فرقة Sistren لهذا الطقس جاء في محله تمامًا ذلك أن طقس الإيتو محوره النساء بالمقارنة مع العديد من الطقوس الأخرى الموازية مثل مراسم الليالي التسع [١٤] ولايشكل النساء مجموع المشاركين الأساسيين فى الطقس فقط، ولكن الطقس ذاته يُدار من قبل الملكة - وهى الراقصة الأولى - التى تغطى الراقصات الأخريات بـ شال shawl لتستدعى داخلهم روح المتوفى . والرقصة ذاتها تستخدم حركة حوضية pelvic ترمز إلى الخصب وإعادة الميلاد ، وهو ما يؤكد أيضًا على القوى التجديدية والإحيائية التى تملكها النساء . تلعب كوينى - التى تنجو من النيران - دور الملكة وتقيم بيرلى وهوبى من بين الأموات ، وذلك حتى يتمكن ثلاثتهن من أن يعشن مرة أخرى لحيظات قليلة من ماضيهن . بالإضافة إلى طرح الفعل الدرامى من خلال الأطر الخاصة بطقس الإيتو فإن مسرحية ***QPH*** تكاد فعليًا أن تصبح الطقس ذاته ذلك أن الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال تصبح غائمة على نحو مقصود : ففى المسرح تعد المسرحية مراسم لإحياء ذكرى العديد من ضحايا النيران اللاتى دفن دون أن يذكرهم أحد، ولذلك فإن كل عرض للمسرحية يتطلب مراحل إعداد مناسبة بما فى ذلك رش زوايا الخشبة الأربعة بمشروب الروم . عندما قدمت مسرحية ***QPH*** قام أفراد من الجمهور بحماية أنفسهم أيضًا من الأرواح التى يتم استدعاؤها. [١٥] وينتهى هذا الطقس / الدراما بنداء للاعتراف بالعديد من النساء العجائز اللاتى قامت الشخصيات الثلاث فى العرض بتمثيل قصصهن ؛ وكما تقول كوينى : "إن كنا قد شخنا فلا زلنا نتذكر، فالعجائز يملكن مفتاح المستقبل ، لأننا نملك أسرار الماضى" (مأخوذ عن Allison 1986:11).

عناصر / سياقات طقسية

فى حين تقدم النصوص التى ناقشناها الطقس بشكل بارز حتى وإن كانت الطقوس المستخدمة لا تمسرح بشكل كامل للجمهور، فهناك نوع ثان من المسرحيات يستخدم الطقس باعتباره نشاطًا عرضيًا ، وباعتباره خلفية للفعل الدرامى . وبدلاً من أن يشكل

الطقس التيمة المركزية و(أو) المحور البنائى فإنه يدعم الفعل فى مثل هذه المسرحيات ويميل لأن يستخدم باعتباره جزءاً من عملية استعادة التراث / التاريخ على نطاق أرحب، وتعبيراً عن عملية التهجين hybridisation، كما يستخدم باعتباره أداة لإبراز معالم المنظر المسرحى/السياق. أو باعتباره نموذجًا أدائيًا لأقسام الفعل/ الحوارات المختلفة. وفى أغلب الأحيان يتم الربط بين مثل هذه العناصر الطقسية والتوجه السياسى للمسرحية، وهو ما يضيف إلى أثرها الكلى باعتبارها تعبيراً عن الثقافة ما بعد الكولونيالية. والحالة التى يمكن أن نمثل بها على ذلك مسرحية مبونچينى نجيما Mbongeni Ngema التى تحمل عنوان ***حمى المدينة*** ***Township Fever*** (1991)، وهى مسرحية عن إضراب يقوم به عمال السكك الحديدية فى جنوب افريقيا، وتضم المسرحية طقسًا من طقوس الحماية عند قبائل الزولو والذى يقدم على الخشبة بغية نشر رائحة دخان معينة يستنشقها كل مشارك فى الاضراب موجود فى الصالة. وهذا الطقس يعد المضربين للمخاطر التى سيواجهونها كما يضيف بُعداً روحيًا على الإضراب ويؤكد الظروف غير الإنسانية التى يعمل فى إطارها هؤلاء العمال.[(١٦)]

أما مسرحية ***اليقطين المكسور*** (1984) ***The Broken Calabash*** لمؤلفتها تيس أونويم Tess Onwueme فتتمثل خلفيتها فى مهرجان الآين Ine الذى تقيمه قبائل الإحيو والذى يعد علامة على بداية موسم الحصاد؛ ويشمل هذا المهرجان طقوسًا مختلفة تساعد الجماعة على الاستعداد لموسم جديد من مواسم جمع "إلبام" Yam. والطقس الذى يقدم على الخشبة هنا عبارة عن رقصة يؤدى فيها شباب القرية- وهم مرتدين الملابس الأوروبية المخالفة لجنس كل منهم - مشاهد حركات كوميدية لإمتاع وتعليم الجماعة. يسير الراقصون- وهم مرتدين ملابس الجنس المخالف- فى اتجاه الميدان الذى يقومون ببنائه فوق الخشبة وذلك حتى يدرك الجمهور

الأثر الناتج عن هذا التحول المزدوج المبالغ فيه (وهو تحول ثقافى وتحول فى النوع البيولوچى). ويشجع منادى المدينة crier الشباب على المشاركة فى الطقس ويوضح لهم الغرض منه ، ويخبرهم بأن آثام القدماء يجب تطهيرها:

عليكم إذن أن توبخوا أبناء وبنات الإثم الذين يدينون أرضنا بمسلكهم وأعمالهم سنة بعد الأخرى ... إن كل من يوسم بأنه مدنس لأرضنا عليه أن يسدد الدين الأخير للآلهة . ولن يمكننا الأكل من محصول اليام الجديد إلا عندما يدخل السرور على قلوب الآلهة.

(1993:37)

تبرز هذه الرقصة إذن الجسد الجروتسكى باعتباره ناتجًا للتخنث (الثقافى) وذلك من خلال طقس تطهير يقوم على رفض صحى ومقبول للمحاولات المحمومة التى تحاكى المنتجات الغربية ممثلة هنا فى الملابس الأوروبية. وبينما يندد منادى المدينة بهؤلاء المدنسين الغربيين ، فإن المسرحية ذاتها تحاول وضع الطقس فى سياق موازٍ مع أنماط الحياة الغربية التى أصبحت سائدة على مستوى كونى . تعجز إحدى الشخصيات الرئيسية وهى شخصية كورتوما Courtuma عن فهم الكيفية التى يمكن من خلالها أن يتعايش التراث - والذى يرتبط بشكل وثيق بالسلطة الأبوية فى هذه الحالة - مع أشياء من قبيل مستحضرات تجميل الوجه الغربية والمسيحية التى تسمح لابنته أونا باللهو والعبث . ولذا فهو لايستطيع أن يتقبل أو يحترم اختيار ابنته الجمع بين كل من السلوى والعزاء اللذين تجدهما فى قبيلة الإجبو و / أو أشكال الترفيه والعبادة الغربية. وترد أونا على وجهة النظر تلك بالقول "إننا جميعًا" نضع أكثر من وجه واحد فى ذات الوقت فى هذا المجتمع" (مرجع سابق :P.25) ، إلا أن هذا الشقاق بين الأب وابنته يؤدى إلى انتحار الأب وهو ما يهدد موسم حصاد اليام الجديد وخير الجماعة

ذاتها. وهكذا تقدم أونويم فى هذه المسرحية تحليلاً نقديًا للهيمنة التى يمارسها تراث ما عندما يخضع بشكل واضح الشابات الصغيرات لما يمليه عليهن الكبار من الرجال؛ وفى الوقت ذاته تقدم المؤلفة على نحو متساوق الصدام بين التراث والحداثة، وتحتفى بجوانب الثقافة الشعبية من خلال مسرحة بعض أشكالها . إن تأكيد نص العرض على مكان الطقس فى مجتمع يجوز مرحلة انتقالية إنما يسمح مجازيًا بإمكانية التغيير ذلك أن اليقطين - على سبيل المثال - إذا ما انكسر لايمكن إصلاحه.

يمثل الطقس فى مسرحية ***لايوجد سكر*** لچاك ديڤيز مجرد تدريب على الاستعادة وهو مالا نجده فى مسرحية ***اليقطين المكسور*** ، فالطقس فى مسرحية ديڤيز لايشكل سياقًا للفعل الدرامى بقدر ما يشكل عملية تحول لحظية للأستراليين الأصليين الذين أبعدتهم الإمبريالية عن موطنهم وقبائلهم . إن احتفال الكورروبرى هنا - وهو الطقس الأكثر شيوعًا فى مسرحيات الأستراليين الأصليين - يمنح الفرصة لكل الرجال الذين يجوزون هذا الطقس للتعبير عن ثقافاتهم وتواريخهم وذلك من خلال الأغنية والموسيقا والرقص والحكى . وحتى "بيلى" قصاص الأثر الأسود والذى يتولى الآن حماية الرجال المتبقين يشارك بشكل كامل فى مراسم الطقس وهو بذلك ينتهك مقتضيات دوره المعتاد (الأبيض) باعتباره عميلاً للشرطة . إلا أن مهرجان الكورروبرى الذى يقوم الرجال بتجسيده فرضت الضرورة تعديله وذلك لأن بعض الشخصيات المشاركة فيه كانت قد أبعدت عنوة وأودعت الإرساليات المسيحية ، فالرجال هنا ليسوا فى وضعهم المعتاد، فهم يرتدون الملابس الأوروبية كما أن نوعية الطلاء الطقسى الذى يدهنون به أجسادهم ليس هو النوع المناسب تمامًا. ومع ذلك فإن هذا المهرجان يؤدى وظائف لها قيمتها: فهو يتيح الفرصة للرجال لحكى (ومن ثم تدويم) قصصهم الحالمة، كما يعد المهرجان فرصة لتعليم الجمهور (البيض منهم والسود) تاريخ الاستراليين الأصليين. كذلك يمكن النظر إلى الرقصة باعتبارها استصلاحًا للأرض على نحو رمزى ، وهو ما

ظهر بشكل واضح عندما قدمت المسرحية فى بيرث عام ١٩٩٠ حيث ظلت الرسوم الطقسية التى خلقتها آثار أقدام الراقصين ظاهرة على الرمال لبعض الوقت بعد انتهاء مهرجان الكوروبرى . ويعد هذا الطقس تحريًا فعالاً لتاريخ البيض ، كما أنه يحبط محاولات المستعمرين التى تهدف إلى تطويق الاستراليين الأصليين سواء بالشكل المادى من خلال وضعهم فى معسكرات ، أو مجازيًا من خلال محاولة تقويض ثقافاتهم. إن وضع مهرجان الكوروبرى داخل إطار أوسع هو العرض المسرحى الذى يحدد الأطر / الشفرات المناسبة لعملية إعادة تجسيد الطقس يجنب هذا العمل التصنيف تحت أشكال الفرجة ذات التوجه السياحى والتى وصفناها فيما سبق.

يمكن إعادة تجسيد الطقس - إلى حد ما - فى المسرح ، ذلك أن الطقس والمسرح يمكن أن يتعايشا ؛ ففى بعض المناطق فى الهند - على سبيل المثال - قد يستخدم الحدث الطقسى داخل سياق دراما دينية هندوسية ، والطقس هنا وإن كانت له أهميته إلا أنه لايجعل المسرحية تصنف على أنها مسرحية طقسية. شكل آخر من أشكال تعايش الطقس مع الدراما وهو شائع فى الدراما الهندوسية ما نجده من بعض "الطقوس التمهيدية التى تؤدى فى بداية العرض لإبعاد أية عقبات قد تعوق نجاح العرض (وعادة ما يتم ذلك من خلال تقديم تقدمات للإله جانيشا) أو تقديس خشبة المسرح أو فضاء التمثيل، ويعقب العرض طقوس ختامية من قبيل صلاة بسيطة أو رقصة تقدم للآلهة لطلب المغفرة على أية أخطاء أو أى شىء أغضبهم فى العرض" (Richmond etal. 1990:123) . والطقس هنا يعمل بمثابة إطار لهذه المسرحيات الهندوسية ويربط بين الأنشطة المسرحية والطقوس المقدسة بشكل وثيق. وكثيراً ماتبدأ أو تنتهى العروض المسرحية التى يقدمها سكان أمريكا الأصليون أو قبائل الماورى بمثل هذه اللحظة الطقوسية، فمسرحيات قبائل الماورى غالبًا ما تشتمل على مراسم استقبال أو منح البركة؛ كذلك نجد فى مسرحيات سكان أمريكا الأصليين حلقة مقدسة أو مراسم

تؤدى لاستدعاء الآلهة أو الأرواح لتكريم المشاركين فى المسرحية أو لطلب الحماية من الشرور. وهناك فرقة مسرحية تحمل اسم المرأة العنكبوت The Spiderwoman (تتكون من ثلاث أخوات من الولايات المتحدة) تنهى عروضها بأغنية لتكريم الأرواح. تفسر الكاتبة الكندية ماريا كامبل فى كتابها الذى يحمل عنوان **كتاب *The Book of Jessica*** (1981) أهمية حماية الممثلين من الأرواح وذلك بعمل "حلقة كل صباح وكل مساء" عند بداية ونهاية البروفات خصوصًا عندما يكون هناك جلسات صعبة Griffiths and Campbell 1989: 40. إن الدلالة التى تنطوى عليها الأفعال الطقسية الخاصة المرتبطة بالجماعة والتى تحمل فائدة اجتماعية للجماعة والتى يمكن تكييفها داخل سياق عرض لايغير معناها بشكل كبير- هذه الدلالة تتقاطع مع الطرائق التى يوصل بها المسرح صوره/ سردياته الدرامية .

إن التأكيد على استعادة التقاليد الطقسية الأصلية وإنقاذها من عمليات الكشط التى تعرضت لها من قبل التاريخ الإمبريالى ومن قبل توجهات الثقافة الغربية المعاصرة التى وضعت هذه التقاليد داخل إطار غرائبى- هذا التأكيد يتضح بشكل بيِّن فى مسرحية ***No Xya* أو *(آثار أقدمنا)* *Our Footprints (1990)***؛ وقد وضع هذه المسرحية ديفيد دياموند David Diamond وفرقة Headlines Theatre Company بفانكوفر وذلك بالتعاون الوثيق مع رؤساء قبائل جيتكسان و "ويتسووتين". أدخل كتَّاب المسرحية أو بالأحرى صانعوها - عدداً من الطقوس وذلك بغرض إنتاج دراما وثائقية Docudrama لتوثيق حقوق ملكية الأرض الخاصة بالسكان الأصليين وذلك لمواجهة دعاوى الحكومة المحلية لكولومبيا البريطانية عام ١٩٨٤. تمثل رقصة سمك السلمون- على سبيل المثال- إعادة تجسيد طقسية صممت لكى تعبر (مجازيًا) عن البنيات القبلية الخاصة بالسكان الأصليين للأرض، وأنماط الهجرة التى قاموا بها. يؤدى هذا الطقس- مثله مثل الرقصة التالية التى تصور

عمليات صيد الأيائل- شخصيات معاصرة بملابسها الكاملة وأقنعتها الطوطمية، وهو مايمنح ثقلاً روحيًا لحق السكان الأصليين الشرعى فى ملكية أراضٍ تعود إلى أيام الأجداد. أيضًا يتحدد إيقاع الفعل الدرامى للمسرحية من خلال أغنيات تقليدية قام بتسجيلها شيوخ قبائل الجتكسان والويتسووتين والتى تستخدم فقط باعتبارها جزءاً من بروفة/عرض أجرى له الإعداد الطقسى المناسب (١٧). وعلى هذا الأساس تؤطر مسرحية *No Xya* فعلها الدرامى من خلال افتتاحية مراسمية، حيث يتم إدخال الجمهور إلى منطقة التمثيل على أصوات غناء وموسيقا تقليدية ثم يقال لهم "أغلقت الأبواب" (50 : 1991). هذه الجملة البسيطة - والتى تمثل السطر الأول فى المسرحية- تجعل المشاهدين واعين بأنهم دخلوا فضاءً طقسيًا. وعندما تضاء الأنوار ينثر ريش أبيض (وهو علامة على السلام) فى قاعة المشاهدة فى اللحظة التى يقوم فيها أحد رؤساء القبائل بتقديس الخشبة بأن يذرع محيط الخشبة وهو يدق بعصاه فى أركانها الأربعة؛ وفى اللحظة التى يكتمل فيها هذا الطقس يمكن للفعل الدرامى أن يبدأ. وعند نهاية العرض واتباعًا لتقليد منح الهدايا فى مهرجان الشتاء Potlatch يعطى كل فرد من الجمهور شجرة ثم يدعى لتبادل أطراف الحديث مع ممثلى قبائل الجيتكسان والويتسووتين الحاضرين. وعلى الرغم من أن بناء العرض/الطقسى إجمالاً يظل كما هو كل ليلة، فإن المحصلة النهائية للمسرحية تتسم بالمرونة وتعتمد بشكل كبير على مشاركة الجمهور .

كما تبين من خلال العديد من المسرحيات التى تمت مناقشتها فإن البعد السياسى للطقس يتقاطع مع البعد المقدس ، ولعل ذلك يرجع إلى منع القوى الإمبريالية للعديد من هذه الطقوس. وكانت هذه الأحداث الطقسية قد أصبحت أنشطة تقويضية تحت الحكم الكولونيالى، وهى تعد الآن رموزاً للحرية وذلك بالنسبة لنظام مابعد كولونيالى مستقل خصوصًا عندما يتساوق الطقس مع أو يتموضع داخل جماعة معينة. ونخلص

بذلك إذن إلى أن الممارسة المسرحية التى تستند إلى الطقس ترمى إلى إحراز أهداف تتجاوز مجرد الاستحواذ على إدراك المتفرج من الناحية الجمالية. ويبرز هذا النمط المسرحى - مثله فى ذلك مثل الأشكال الأخرى للمسرح السياسى - أنساق معتقدات معينة، ويتطلب شكلاً ما من أشكال الاستجابة الفاعلة. وبينما يعتبر الطقس ضروريًا للحفاظ على الصحة الروحية والاجتماعية لجماعة ما، وتحويلها فى آن واحد، فقد قام أيضًا بتقويض الحدود الجغرافية التى وضعها الاستعمار ، والتى تبرز بشكل واضح فى حالة الشتات الأفريقى، وذلك من خلال التأكيد المتزايد على التجسيدات التقليدية التى تنبنى على الطقس وذلك فى الممارسة المسرحية، وفى أشكال التعبير الثقافية الأكثر شمولاً. ومثل هذه التجسيدات لاتظل- بالضرورة- إستاتيكية ولكنها تتحول لتتسق مع متغيرات السياق الجديدة وعملية التوطين. ويمثل الكرنفال فى جزر الكاريبى واحداً من أكثر عمليات تحويل الدوال الثقافية وضوحًا وبروزاً.[(١٨)]

الكرنفال

إن العناصر الأدائية المكونة للمهرجانات الدنيوية لمجتمع ما تشكل- مثلها فى ذلك مثل الطقوس الدينية/ المقدسة لهذا المجتمع - أرشيفًا هامًا للحفاظ على الممارسة المسرحية مابعد الكولونيالية والتى تهدف إلى إبراز خصوصيات التجربة المحلية. وتعود هذه المهرجانات إلى تقاليد سابقة على الاستعمار، والتى تم تغييرها استجابة للظروف والسياقات المتغيرة. ولأن المهرجانات الدنيوية تميل لأن تكون مفتوحة نسبيًا فى بنيتها، فهى غالبًا ماتكون أحداثًا تقوم بدرجة كبيرة على التوفيق بين النقائض syncretic فهى تضم عناصر عديدة من ثقافة المستعمر حتى وإن كانت فى الوقت ذاته تعبر عن اختلافها و/أو معارضتها لهذه العناصر . وفى الإطار المسرحى تشكل هذه المهرجانات "ربرتوار" يضم الأدوار والمواقف النمطية التى تعد مصدر إلهام للدراما الخاصة بمجتمع ما، بل والأهم من ذلك أن هذه المهرجانات تطرح أسلوب عرض من شأنه أن يزيح المواضعات الإمبريالية عن مكان المركز. تتسم الدراما القائمة على تجسيدات

مهرجانية بالزخم، وعدم اتباع المذهب الطبيعى، كما تتسم بطابعها المسرحى القائم على الوعى بالذات؛ ومثل هذه الدراما تهتم كثيراً بالفضاء الجماهيرى، والنشاط المجتمعى، واللغات المحلية. كما تتموضع الذوات الفاعلة داخل هذه الدراما فى إطار تاريخ محلى متميز، ومن ثم تبرز التأثيرات الثقافية المختلفة والفاعلة. تعمل الدراما المهرجانية- مثلها مثل الدراما الطقسية- على إعادة الحياة للثقافة الشعبية وإن كانت تقوم بعمل إعداد لموضوعاتها الخاصة .

يعد كرنفال ترينيداد مثالاً هو بمثابة النموذج المعرفى paradigmatic لحدث ثقافى أحرز تأثيراً قويًا على الدراما الموجودة فى منطقته. وعلى الرغم من أن تحويل المهرجان حاليًا إلى عملية تجارية أفقدته دون شك قوته فيما يتعلق بمقاومته للمظالم الموجودة فى نظام اجتماعى يقوم على التراتبيات الطبقية والعرقية، فإن الكرنفال يظل مصدراً هامًا لإلهام ممارسى المسرح فى جزر الكاريبى. وقد ارتبط تطور الكرنفال على مدار القرنين السابقين بتاريخ طويل من الصراع ضد العبودية والحكم الكولونيالى؛[١٩] وهذه الخلفية الخاصة بالكرنفال بالإضافة إلى ماينطوى عليه من قوة تقويضية كامنة هى ماتجعله نموذجًا مناسبًا لدراما مابعد كولونيالية "ذات أصل محلى". ويرى إرول هيل- فى هذا السياق- أن كرنفال ترينيداد قد يشبه تلك المهرجانات الخاصة بالدول الأخرى ولكنه فى جوهره منتج محلى فى شكله ومحتواه ودلالته الداخلية" (1972 c :5). والكرنفال عرض سمته الفخامة والأبهة ويحتفى بالوظائف التحويلية التى تقوم بها الملابس ، ولعب الأدوار role- play واللغة، والموسيقى ، والرقص؛ كما يجسد الكرنفال أيضًا الصنعة المسرحية theatricality الخصبة التى تتصف بها ثقافة ترينيداد؛ وهو بالإضافة إلى ذلك يطرح مدى كاملاً من الشخصيات والتيمات الشعبية التى يمكن إعادة بث الحياة فيها وتقديمها على خشبة المسرح المعاصر. على الرغم من أن الكرنفال فى ترينيداد بدأ باعتباره مهرجانًا سابقًا على فترة الصوم الكبير فى المسيحية والذى كان يشرف على إدارته طبقة النخبة من الفرنسيين المستوطنين فى القرن الثامن عشر، إلا أن الجماهير قامت بعد ذلك بتكييفه وتشكيله من خلال

العادات ذات الأصول الأفريقية (خصوصًا تلك المرتبطة بمهرجانات الحصاد)، وهكذا تحول المهرجان إلى تعبير عن ثقافة السود. [٢٠] وكما يشير "هيل" فإن الاحتفالات التى كانت تقام فى ذكرى التحرر من العبودية كانت بمثابة بدايات طقسية لكرنفال وطنى، وكانت هذه الاحتفالات وراء ظهور العناصر الجادة التى ظهرت فى المهرجانات الأولى التى كانت تقام فى الشوارع (مرجع سابق: p. 23). وظل الكرنفال لعقود عديدة بعد التحرر يبدأ بطقس الكانبولية canboulay (وهى كلمة مأخوذة عن الكلمة الفرنسية cannes brûlées*) وهو عبارة عن موكب يسير فى منتصف الليل وفيه يحمل العبيد السابقون مشاعل النار ويمشون بها عبر الشوارع فى مصاحبة دقات الطبول والرقص والغناء [٢١]. ويعد طقس الكانبولية "إعادة تجسيد لدراما الأغلال" (Juneja 1988 : 88) ويتم من خلاله تذكر الممارسات الهمجية التى تمخضت عنها التجربة الكولونيالية، وفى الوقت ذاته يدعم هذا الطقس حق السكان السود فى المشاركة فى مهرجان حرموا منه قبلاً. ولأن المزارعين الذين تنكروا فى هيئة مزارعين سود اعتادوا أن يقدموا صيغة درامية لمشهد مشابه فى الكرنفال، فإن ذلك يجعل من طقس الكانبولاى أمراً له أهميته باعتباره ممارسة تقويضية تؤكد أن مواكب الشارع الاحتفالية التى تقوم على الحط من شخصية ما- هذه المواكب يمكن أن تستثمر فيها معان جديدة، ويمكن التعامل معها باعتبارها استراتيجية تمكين .

وفى اللحظة التى تم فيها تكييف هذا الكرنفال تمامًا من جانب الطبقات الدنيا من السود (وهو ماجعل طبقات البيض والملونين يسحبون مشاركتهم)، أصبح أداة للتمردعلى السلطة الكولونيالية. وبالنسبة لفقراء السود الذين يسكنون المناطق الحضرية على وجع الخصوص يعد الكرنفال أكثر من مجرد تصريح بقلب المعايير المقبولة؛ فقد جسد هذا الكرنفال الصراع المستمر ضد الظلم والقهر؛ فقد كانت روح

* تعنى القش المحروق . (المترجم)

معارضه واضحة فيه ليس فقط فى أغانى الكاريبى التقليدية والمواكب الاحتفالية المختلفة التى كانت تسخر من مجتمع البيض، ولكن هذه الروح تبدت أيضًا فى نمط السلوك الفوضوى الذى بلغ ذروته فى أحداث الشغب التى وقعت فى كرنڤالىّ عام ١٨٨١ وعام ١٨٨٤ . ولايدهشنا أن نشوب أحداث العنف تلك أثار كراهية الطبقة الحاكمة ضد ما اعتبرته مهرجانًا "مبتذلاً"، إلا أن الجهود السلطوية التى حاولت إخماد هذا الحدث ظلت غير فاعلة بل وتم تمثيلها واحتواؤها وتحويلها إلى مادة للمحاكاة والسخرية فى المواكب الاحتفالية (مرجع سابق : P.90). وهذه القدرة على تحييد السلطة السياسية أسهمت دونما شك فى استمرارية ثقافة الكرنڤال فى جزر الكاريبى. كذلك ساعد الارتجال- الذى أصبح منذ فترة طويلة ملحمًا بارزًا من ملامح الكرنڤال - على تجاوب الكرنڤال بسرعة مع الضغوط الاجتماعية . والمثال الأساسى هنا هو تطور طبول الستيل باند * Steel band بعد عام ١٨٨٣ عندما كان هناك حظر على استخدام الطبول الأفريقية. وبحثًا عن آلات إيقاعية بديلة لجأ المشاركون فى الحفلات التنكرية بداية إلى ما سُمى بـ"الشاك شاك" (وهى "شخشيخة" من اليقطين) ثم صمموا أوركسترا من أخشاب البامبو وذلك قبل أن يستقروا أخيراً على الطبول الزيتية أو "البانات" pans والتى قاموا بتقويتها وخرطها بشكل معين لتنتج موسيقا أصلية. وعندما فرضت السلطات حظراً مشابهًا على طبول الستيل باند أثناء الحرب العالمية الثانية انتهك عازفوا "البان" القانون واصطدموا برجال الشرطة وحولوا موسيقاهم إلى شكل من أشكال الاحتجاج المفتوح [٢٢] ويرى چونيچا أن تاريخ آلات الستيل باند يكشف عن المرونة والإبداع المذهل الذى يتصف به أناس معدمون اقتصاديًا" هذا بالإضافة إلى عنصر المقاومة الذى كان دائمًا علامة على الكرنفال فى ترينيداد (مرجع

---

* جوقة من الطبول المصنوعة فى براميل الزيت المعدنية، وتعتبر من الآلات الموسيقية المميزة لموسيقا البحر الكاريبى. (المترجم)

ســــابق : P.91) أصبحت أشكال الصراع التى تتخذ قالبًا "طقسيًا"- المادى منها واللغوى- جزءاً هامًا من الكرنفال فى مرحلة مابعد التحرر. وقد أخذت بعض عناصر هذه الأشكال المعبرة عن الصراع من الثقافة الشعبية للعبيد ووضعت بعد ذلك ضمن عروض متوهجة الهدف منها تحدى القوى القهرية التى يمثلها كل من القانون والنظام. وقد ظهرت المصارعة بالعصى على وجه الخصوص باعتبارها ملمحًا بارزاً من ملامح الكرنفال فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وقد كانت المصارعة بالعصى قبلاً شكلاً من أشكال الرياضة التى يمارسها عبيد المزارع، ثم أخذتها بعد ذلك الجماهير التى تسكن الحضر وأبرزتها باعتبارها واحدة من الملامح المميزة لثقافة الچاميه (٢٣) Jamet أو ثقافة الساحات. وكان ساكنو هذه الساحات قد أبعدوا من التيار السائد فى المجتمع وذلك بسبب لونهم وافتقارهم إلى التعليم وفقرهم، وعلى أثر ذلك شكلوا فرق شوارع كانت أهدافها المقامرة والشجار واستغلال النساء وتعمد ترسيخ صورة عن أنفسهم تقلب معايير الاحترام. وأثناء الكرنفال كانت فرق المصارعة بالعصى تحظى بالثناء من جانب الشانتويل Shantwelle (والذى تطور بعد ذلك إلى صورة مغنى الأغانى الشعبية فى جزر الهند الغربية) ومن جانب جوقة من المغنيين وذلك أثناء مرورهم بالشوارع وانشغالهم بالشجار الحقيقى والساخر. والبناء السائد والأكثر شيوعًا للمصارعة بالعصى يقوم على مايسمى بالكاليندا Calinda أو bois bataille بالفرنسية والذى يتكون من خطوات راقصة متشابكة هذا فضلاً عن مناورات هجومية ودفاعية تتطلب مهارات وتدريبات معينة. ويرى "هيل" أن المصارع batonye "كان فى البداية مؤديًا واعيًا بأن جمهوراً ناقداً يشاهد أداءه" ويضيف قائلاً إن "اللغة الخاصة argot بمصارعة العصى- والمتمثلة فى إعلان طرف تحديه لطرف آخر، ورد هذا الأخير على الأول- هى لغة تصويرية ومجازية، وهى المادة التى يصاغ منها الحوار الدرامى" (1972 c : 27).

ومع أفول نجم المصارعة بالعصى بعد القهر الذى تعرضت له مواكب الكانبوليه قرب نهاية القرن التاسع عشر ظهرت شخصيات المهرج الإنجليزى English Pierrot والمهرج الذى يطلق عليه Pierrot Grenade باعتبارهم المشاركين الرئيسيين فى المواكب الاحتفالية للكرنفال. وبينما ركز المشاركون فى مصارعة العصى على استعراض الحركات الجسدية بمهارة وامتاع استعرضت شخصيات المهرجين مهاراتها اللغوية. والمهرج الإنجليزى عبارة عن شخصية تمثل الطبقة العليا، وهو لا ينفر من المبارزة بالسياط، أو العصى أو المبارزة الكلامية، وكان يستعرض معارفه الغزيرة من خلال أحاديث تتميز بالبلاغة المفرطة والتفاخر مستخدمًا كلمات فخمة. ومن جهة كان المهرج الذى يطلق عليه Pierrot Grenade يمثل شخصية من "أصل وضيع" وهو مهرج يتحدث لهجة الباتواه Patois التى تتحدثها الطبقات المحرومة، وكانت هذه الشخصية تعتمد تمامًا على الحيل حتى تتمكن من البقاء على قيد الحياة. وكان هذا المهرج يسلى الجمهور بتعليقاته على الموضوعات المختلفة، وسخريته اللاذعة، ومحاكاته الساخرة، كما كان يخترع ألعاب تقوم على تفتيت المفردة اللغوية، وذلك فى محاكاة ساخرة للبلاغة اللغوية (انظر Gibbon 1979-9 ; Greighton 1985: 61-6)

ومثلما كان يحدث فى العديد من المواكب الاحتفالية التنكرية التى ظهرت بعد ذلك والتى كانت تقوم أساسًا على المهارات الكلامية مثل لص منتصف الليل والتى كنا نجد فيها لصًا يلقى على الجمهور مجموعة من المونولوجات المطولة، وذلك حتى يدفعوا له فدية[٢٥]، كذلك كان الحال مع المهرجين الذين كانوا يستثمرون السمات الدرامية للغة مستخدمين إياها كنمط من أنماط الفعل وليس مجرد توثيق للفكر. وعلى الرغم من الاختلاف بين هذين النمطين من المهرجين فيما يتعلق بأسلوب ووظيفة أحاديث كل منهما، فإن الأداء اللغوى لكل منهما يتجذر فى التجربة الكولونيالية؛ وهاتان الشخصيتان تعبران معًا عن تمردهما على الأنظمة التعليمية واللغة المفروضة والتى كانت موضوعًا للسخرية والاحتفاء فى الوقت ذاته. وكما تلحظ هيلين تيفين" إن

المواجهة التى تتم بين هذين النمطين من المهرجين داخل إطار الكرنفال إنما تجسد تلك المفارقات الساخرة التى ينطوى عليها كل من الأداءين الشفاهيين المتنافسين واللذين يعيدان من جهة إنتاج التراث الكتابي scribal للإمبريالية الإنجليزية ومن ناحية أخرى ينتهكان هذا التراث فى الوقت ذاته" (a : 915١٩٩٣) .

وعلى الرغم من وجود مواضعات تقليدية وشخصيات أخرى عديدة جديدة بالتعليق عليها- مثل السيدة لورين (وهى سيدة مخنثة فى ملابسها وكانت تستخدم الرقص وسيلة لتوجيه النقد اللاذع للطبقات العليا) ومجموعة شخصيات تعرف باسم Jab Malossi (وهى شياطين مخيفة تحمل سلاسل ومجموعة من الأدوات تشبه المذراة)- فإن هذا الطرح الموجز للكرنفال يرينا الطرائق التى يمكن من خلالهما للنموذج الترينيدادى لمهرجان دنيوى عام أن يشمل ضمن تاريخه مسرح لمقاومة القوى الكولونيالية. وهذا المسرح فى تنوعه وقابليته للتغير إنما يجسد مجموعة من النماذج الأصلية archetypes المعقدة والتى تشكلت عبر عملية تركيبية Synthesis من خلال الصدام والصراع الثقافين لتتكيف فى النهاية مع كافة التراثات الثقافية، (Mc Dougall 1987:77). وهذه المبادىء كان قد أدركها هيل على نحو واضح على مدار عشرين سنة مضت وذلك عندما كتب عمله النقدى الكبير والأول تحت عنوان ***الكرنفال فى ترينيداد : إرهاصًا لمسرح قومى : The Trinidad Carnival Mandate For a National Theatre*** وفيما يشبه "البيان" المعبر عن إنجازه الدرامى الخاص يرى هيل أن الكرنفال يداوم على أداء وظيفته باعتباره بنية نقيضة قيمة مستوردة، وأنه بذلك يتيح العناصر الجوهرية التى تشكل ممارسة مسرحية أصلية:

> *يشتمل الكرنفال فى ترينيداد- فى ماضيه وحاضره- على المادة الأساسية التى يمكن أن يتخلق منها صيغة مسرحية مائزة، وهى صيغة تتكامل فيها عناصر الموسيقا والأغنية والأداء الإيمائى والرقص والكلام،*

والتى يتم توظيفها جمعيًا؛ وهذا المسرح يتجذر فى الثقافة التى ولد فيها، وهو مسرح يقوم على فرجة مسرحية ثرية، إنه باختصار شديد مسرح قومى. (1972 c: 110)

وإذا كان من الواجب تعديل بعض مقولات هيل فيما يتعلق بالسمة التقويضية للكرنفال فى ضوء ما طرأ حديثًا عندما تولت الفرق الكبيرة والدعاة الاتجاهات التجارية الكرنفال، فإن "الوصفة" التى وضعها لمسرح يتجذر فى تقاليد الكرنفال تظل صالحة للتطبيق رغم ذلك، وهى التى تبناها بحماس مجموعة من المخرجين الشباب الموهوبين مثل الكاتب الباربادوسى إيرل وارنر Earl Warner (والذى يعمل الآن فى چامايكا) وزميله الترينيدادى الكاتب المسرحى رول جيبونز .

يرى أغلب النقاد أن المسرح فى ترينيداد فى مرحلة ماقبل الاستقلال لم يكن فقط مستودعًا للثقافة الشعبية ولكنه كان أيضًا ولسنوات عديدة شكلاً فاعلاً من أشكال المسرح الأصلى فى مستعمرة- أوبالأحرى فى منطقة الكاريبى إجمالاً- كانت دور عرضها القليلة تخضع لهيمنة المواضعات الشكسبيرية والأنجلو أوروبية (أنظر W. Bennett 1974: 7; Omotoso 1982: 46-7). إلا أن الآراء لاتزال منقسمة فيما يتعلق بفاعلية الكرنفال باعتباره فنًا ذا باعث سياسى وذلك عندما أصبح حدثًا مؤسساتيًا يحظى بمصادقة الحكومة والطبقات السائدة. وقد حاول والكوت على سبيل المثال التمييز بين التجسيدات المهرجانية "والفن الجاد" زاعمًا بأن صيغة الكرنفال لايمكن إعدادها لتلائم خشبة المسرح (انظر Hamner 1993: 141) وهو موقف غريب من جانبه إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن أعماله غالبًا ماتستعير من الصيغ الكرنفالية بشكل حر. وفى عام ١٩٧٠ كتب والكوت قائلاً إن الكرنفال المعاصر" كان مفرغًا من المعنى تمامًا مثل فن الممثل الذى قصر نفسه على مجرد الحركات الإيمائية" (b:34١٩٧٠). وينشأ هذا النقد عن اعتقاد بأن شخصيات من قبيل مغنى الأغانى

الشعبية، وعضو فرقة الستيل باند، ومرتدى الأقنعة قد تشيئت وأصبحت مراكز جذب سياحية، بل "وتدجنت وأصبحت جزءاً من تصور الحكومة عن الفن الشعبى" وهى بذلك "تحافظ على التوجه الكولونيالى" (مرجع سابق:p.7). أما وجهة النظر النقيضة والتى يتبناها جيبونز وهيل والآخرين من المهتمين بتنمية ثقافة المهرجان festival culture فترى أن التغيير سمة أصلية فى الكرنفال، وأن هذا التغيير يقاوم أى سكون، بل ويقف أيضًا فى وجه الضغوط التجارية. ويرى جيبونز أن "الكرنفال ليس حدثًا تذكاريًا وإنما حدثًا حيًا متلونًا ومتغيراً، وتعزى حيويته الفائقة إلى قدرته على استيعاب الراهن والتعبير عنه، هذا فضلاً عن احتوائه الماضى" (١٩٧٩:100) وتعد خيمة الكلام Talk Tent بشكلها الحديث والمتطور مثالاً حيًا ومعبراً عن هذا المبدأ؛ وخيمة الكلام ممارسة تعيد بث الحياة فى التقاليد الشفاهية المقترنة بشخصيات من قبيل المهرجين ولص منتصف الليل، وهى تؤسس صيغة أدائية جديدة- ضمن أشكال التسلية الكرنفالية- تكون السيادة فيها لمجموعة من المتحدثين الذين يرتجلون فى حديثهم.[٢٦] ونجاح خيمة الكلام وغيرها من الممارسات القابلة للتعديل والتى صيغت لتقوية الجوانب غير التجارية فى الكرنفال تنفى أطروحة والكوت القائلة بأن هذا المهرجان على وجه الخصوص له تأثير محدود على المسرح الكاريبى المعاصر.

منطقيات الكرنڤال

يفترض الكرنڤال - من خلال رؤية نظرية- إمكانية الإصلاح الاجتماعى من خلال استنفار الخيال الجمعى؛ ويسمى الروائى/كاتب المقالات الجويانى ويلسون هاريس Wilson Harris ذلك بـ"المنطق-الحلم" الخاص بالكرنڤال محتجًا بأن مثل هذا المنطق يمكننا من تصور جسد غائب أو فى حالة عدم اكتمال لانهائية تحل فيه إنسانية حاضرة، وذلك من خلال أقنعة ورقصات المشاركين فى المواكب الاحتفالية" (١٩٨٦:41)[٢٧] تتسق وجهة النظر تلك مع فكرة باختين التى يقول فيها أن الكرنفال يعبر عن "نسبية

مبهجة" وذلك من خلال الضحك التجديدى regenerative المرتبط بصور الحياة الجسدية التى تقدم من خلال المحاكاة الساخرة، والكاريكاتير والإيمائات الأخرى الكوميدية المأخوذة عن فكرة القناع (١٩٨٤ 401-30:). وهكذا فإن الكرنفال يتناسب كنموذج مع التمثيلات مابعد الكولونيالية للأمة، وهى تمثيلات تسعى إلى تقويض تراتبيات الثقافة الإمبريالية. ويؤكد كل من هاريس وباختين أيضًا على أن الكرنفال يعد وسيطًا للتعديدية الصوتية والروح البوليفونية التى تناقض بشكل فاعل الأنظمة التى تحمل طابع المونولوج مثل الكولونيالية. تدرك مابعد الكولونيالية فاعلية كل من المستعمَر colonised والمستعمِر coloniser، وهى لذلك تتيح الحوار البوليفونى باعتباره جزءاً مهمًا من المشروع التفكيكى. ويرى راسل مكدوجال Russell McDougall أن منظورات الكرنفال فى السياقات مابعد الكولونيالية تقوض الأوضاع (الانتحالات) (im) postures التى تتخذها الإمبريالية وتحدد ملامحها، وذلك من خلال استنفار آلية الاختلاف التى تشكل المبدأ الذى يقوم عليه مجتمع طابعه المغايرة heterogeneous 1190 a: 8 يمثل مفهوم الاختلاف- مع مفهوم الخروج على السائد dissent- أمراً جوهريًا إذا أردنا فتح الطريق أمام إمكانيات التغيير الأنطولوجى. وهكذا فإن فكرة المغايرة heterogeneity تنفى عن الكرنفال مجرد كونه صيغة تحمل طابع المعارضة ورد الفعل، وتجعل منه "مجالاً للتمرد ، وليس مجرد الاستعادة والاسترجاع"(Russo 1986:218). وفى هذا الإطار فإن النظرة المحافظة للكرنفال باعتباره قلبًا للمعايير مسموحًا به تعد محدودة الجدوى بالنسبة للتحليل الذى نتبعه فى هذه الدراسة؛ الأكثر فاعلية من ذلك النظر إلى الكرنفال باعتباره تقويضًا لكافة مقولات التميز الاجتماعى والحول دون إعادة تشكل هذه المقولات.

على النقد المسرحى أن يتجاوز مجرد تقديم نظريات متعلقة بإمكانيات الكرنفال باعتباره برنامج عمل مجازى يهدف إلى إعادة تصور التراتبيات الاجتماعية؛ ويجب

على النقد المسرحى أيضًا أن يحلل الكيفية التى تطرح بها الأنساق الأدائية للتجسيدات المهرجانية طرائق لتحويل هذه النظريات إلى فعل . ويؤكد الكرنڤال على فكرة الشمول inclusiveness، وهو يعد قبل كل شىء مسرحًا شعبيًا- أى مسرح الشوارع والساحات، وحيث يتجمع السكان فى المناطق الحضرية لأداء حاجياتهم اليومية؛ ومن خلال استخداماته الخاصة للفضاء/المكان يعمل الكرنڤال على تذويب الحدود المعتادة بين المؤدى والجمهور، وبين قاعة المشاهدة، والشارع الخارجى، فالكرنڤال يمكن أن يتواجد فى أى فضاء عام ويمكن أن يخلق مسرحًا حيث يتجمع الناس ، وهو بذلك يمنح المهتمين امتياز تمثيل الذات[٢٨] self-representation . يفضل الكرنڤال- مثل الطقس- الحلقة/ الأرينا بدلاً من البرواز المسرحى فى تجسيداته الفراغية، ولكن بينما يتطلب الطقس بشكل عام مكانًا معداً خصيصًا ، فخشبة الكرنڤال ليست سوى فضاء مفرغ من أية قدسية، ويسمح بالتفاعل السلس والحر بين كافة المشاركين. وحتى فى الخيام وعلى الأرصفة والعوامات التى تبنى خصيصًا للتجسيدات المهرجانية يظل الفضاء المسرحى قابلاً للحركة والتغير، وفى حالة عدم استقرار. وإن كانت الحقائق المرتبطة بالمكان "الحقيقى" تفرض طابعًا معينًا على مسرح الشارع/الساحة، فإن المؤدين دائمًا مايقدمون "مكانًا" آخر من خلال تجسيداتهم (Gibbons1979:41)، وهم بذلك يهزون مجموعة العلاقات المواضعاتية والتى حددها المكان الذى تم اعداده للعرض . وداخل هذا الإطار يمكن استدعاء فكرة ميشيل فوكو عن المسرح باعتباره مجالاً متعدد المحاور heterotopian: وهو مجال قادر على المجاورة juxtaposing بين العديد من الفضاءات المتغايرة وذلك داخل مكان واحد حقيقى" (١٩٨٦:25). إذا لم تعزل هذه الفضاءات عن بعضها واحتفظت بديناميتها وتفاعلها فإن النقطة التى تتلاقى وتتصادم عندها تكتسب دلالة جوهرية بالنسبة لمسرح مابعد كولونيالى ألهمته روح الكرنڤال، ذلك أنه داخل هذه السلسلة من الفضاءات موضع الجدل (والمثيرة للجدل) تنشأ التعددية والاختلاف الشارع، الساحة

البيضاوية، السوق، الأرينا ، الطرق المتقاطعة، الساحة- هذه هى الأماكن التى تدخل فيها الهويات المتصارعة لمجتمع ترينيداد متعدد الثقافات فى علاقات التفاوض .

يبرز الكرنڤال لغات لفظية/ سمعية مأخوذة من ثقافة الساحة. وتتجلى الموسيقا فى هذا الحدث باعتبار أن تركيبها يقوم على التوفيق syncretic؛ فآلات الستيل باند ذات الحضور الكبير تؤكد على وجود روابط بين الكاريبى وثقافات الإيقاع percussive cultures الموجودة فى أفريقيا ، هذا فى حين تشير الآلات الوترية مثل الكواترو cuatro إلى وجود عناصر من أمريكا اللاتينية فى الكرنڤال. وأضيفت حديثًا موسيقا جزر الهند الشرقية إلى الريبرتوار[(٢٩)] هذا فضلاً عن تسرب تأثير الصبغ الفنية الشعبية الآتية من الغرب (وخصوصًا الأمريكية منها). وهذا التهجين المتواتر الذى يتسم به الأساس الموسيقى الذى يقوم عليه الكرنڤال يعد تجسيداً آخر للروح البوليفونية التى تجعل من الكرنفال نموذجًا فاعلاً لمسرح الثقافات المهمشة. ومايساعد على تكامل هذه العناصر الموسيقية المتباينة وجود حساسية إيقاعية تتخلل كل الأنشطة المهرجانية. يزعم هيل أيضًا أن "أنساق الكلام تعد أيضًا جزءاً من سيمفونية الصوت والحركة متعددة الإيقاعات" (١٩٧٢ c :115)؛ والجانب الأدائى فى هذه الأنساق الكلامية هو المسئول عن الآثار التى تحرزها اللغة، وليس المحتوى الدلالى لها؛ فأغانى "النداء والاستجابة" call and response التى تؤديها الفرق الاستعراضية- على سبيل المثال- تتبع البناء الأساسى الذى أرساه مغنو "الشانتويل" القدماء، والذى يؤكد على المشاعر الجماعية القوية. وان كانت أغانى الكاليبسو Calypso الشعبية التى تؤدى بشكل فردى تمنح اهتمامًا أكبر للغة ذاتها فإنها لازالت تعتمد على التقنيات الأدائية لإحراز تأثيرها الكامل. ويتضح ذلك بشكل خاص فى فن "البيكونج" picong (من الفرنسية piquant بمعنى لاذع أو جارح) وهى عبارة عن حرب كلامية تقليدية تقوم على السب والإهانة يغنيها مغنون شعبيون متنافسون. أيضًا تميل المواكب

الاحتفالية التنكرية التى تقوم على الكلام- والتى تتسم مواضعاتها اللغوية بإيقاع أقل- إلى التأكيد على الصوت على حساب المعنى. تتسم لغة الكرنفال إجمالاً باستثمارها الشديد لكافة موارد الثقافة الشفاهية. وعلى الرغم من أن هذه اللغة تشكل فى أغلبها بناءً غاية فى الدقة، فإنها تملك رغم ذلك قدرة مائزة على تكييف ذاتها لأية ضغوط جديدة، كما تملك القدرة على الارتجال. وعلى اعتبار أن هذه اللغة تقوم على السخرية اللاذعة، بل والسخرية اللاذعة من الذات، فهى دائمًا قابلة لكافة أشكال إعادة التشكيل والتغير التى تحرز الانعتاق من النظام اللغوى والنظام الاجتماعى الطبيعى. ويعزى ذلك جزئيًا إلى تأكيد الكرنفال على المحاكاة أو التقليد الساخر mimicry الذى يعد - حسبما يقول والكوت- فعل "تخيل" و "براعة متوطنة" (١٩٩٢ 27:).

ويعد الجسد الكرنفالى- بالمثل- منفتحًا ومقترنًا بمفاهيم التعدد والتشظى والتحول؛ وهو جسد يجد لذته فى عمليات التبادل، وهو لا ينعزل أبداً عن سياقه الاجتماعى أو نسقه البيئى (Stallybrass and White 1986:22) ومن ثم فإن الجسد الكرنفالى يشارك الجسد الطقسي قدرته على تقويض ما أسمته ڤيرونيكا كيلى Veronica Kelly الأنا-المثال الجسدى المغلق والمكتمل والخاص بالحضارة الغربية (1992 b : 61). ومن خلال الحركة والملابس والأقنعة يعيد الكرنفال بشكل دائم إعادة بناء الجسد الخاضع (المستعمَر colonised) وتحويله إلى جسد متمرد (مقاوم) بل ويهدد بتحرير التمثيل representation من قبضة السلطة المؤسسية. إن "القفز الدائم لأعلى" (الرقص) الذى يقوم به طالبو البهجة والمتعة يؤكد على قوة الحياة، ويعبر فى الوقت نفسه عن البهجة الناتجة عن انتهاك المواضعات الجنسية، وحالات البهجة الجسدية المفرطة. وعلى الرغم من أن هذا الرقص يرسخ فكرة الأفراد باعتبارهم أمة واحدة body politic بدلاً من التعبير عن الهويات المفردة، فإنه لايستدعى فكرة القولبة uniformity. ويمزج هذا الرقص بين عناصر أفريقية وأخرى أوروبية ويطرحها

فى صيغة ممسرحة لثقافة الكريول [٣٠] *Creole وذلك دون محاولة تغيير "العلاقة المعتادة بين هذه العناصر، وهى علاقة توتر ومواجهة" (Gibbons 1979:iv). حتى الحركات النسقية التى تؤدى فى المواكب المهرجانية يجب النظر إليها داخل هذا السياق باعتبارها صيغة من صيغ التشكيلات الراقصة الجماعية بدلاً من النظر إليها باعتبارها نظام محدد وضع للتحكم فى الجسد. يمكن القول إجمالاً إن "القوة" الأدائية التى تدفع الكرنفال تتشابه فى تأثيرها مع تلك الخاصة بالطقس وإن اختلفت عنها فى الشكل؛ فهى تعتمد بدرجة أقل على تصور محورى عن الطاقة الروحية والجسدية، وذلك بالمقارنة مع اعتمادها على الطاقة الحركية الثرية والمفعمة بالحياة لجسد طليق وحر من القيود.

يستخدم العامة مصطلح mas للإشارة إلى كل من قناع الوجه والموكب الاحتفالى التنكرى- أى أن هذا المصطلح يشير إلى الشخصية وملابسها الكاملة، والتى يتم خلقها من خلال المظهر، ولعب الأدوار. وهذه المعانى تبرز فى إطار الكرنفال الوظائف المسرحية لكل من الملابس والقناع باعتبارها دوال قوية، ليس فقط فى ذواتها، وإنما بالارتباط أيضًا مع الجسد. وحتى وقت قريب، كان هناك تقليد متبع فى احتفالات الچوفير Jouvert [٣١] عند بداية كرنفال ترينيداد فى الصباح الباكر، وكان هذا التقليد عبارة عن ارتداء كل المودين الأقنعة وذلك لكى يضمنوا عدم تعرف أحد عليهم(انظر Gibbons 1979:177). وكان ذلك ذا أهمية خاصة بالنسبة للأنشطة الكلامية كتلك التى يقوم بها مهرج "البيروجرينيد" Pirrot Grenade الذى كانت

---

* يشير مصطلح "الكريول" بشكل عام سواء ارتبط باللغة أو بالثقافة إلى الكيان الهجين الذى لايعود إلى أصل واحد نقى؛ ومصطلح ثقافة الكريول هنا يشير إلى ثقافة الكاريبى وجزر الهند الغربية التى تختلط فيها عناصر ثقافية مختلفة، وتتجاور فى اطارها ثقافات وهويات وأجناس متغايرة. (المترجم)

جرأته الكلامية تعتمد غالبًا على عدم تعرف الشخصيات التى يهجوها على هويته. أما اليوم فإن مسألة إخفاء الهوية تعبر غالبًا عن رفض محددات التصنيف الاجتماعى، بل وتعد علامة على الغياب، وشكلاً من أشكال تجاوز الحدود. فى الوقت ذاته، عندما يخفى القناع هوية الفرد فإنه يخاطب ادراك الجمهور من خلال رؤية بصرية مركزة؛ ذلك أن الشخصية المقنَّعة تصبح نموذجًا أصليًا archetypal، وذلك خصوصًا عندما ترتدى مجموعات كبيرة من المشاركين فى الموكب الاحتفالى نفس القناع باعتباره جزءاً من هوية فرقتهم. ومن ثم فإن ارتداء القناع والمشاركة فى المواكب التنكرية- وهو مايعبر عنه مصطلح mas العامى يلاشى الشخصية ويركز حضورها فى الوقت ذاته. وبينما يعد القناع/الملبس الخاص بالطقس الوسيط الذى يتجلى من خلاله حضور/فعل الإله (وإن كان الطقس غالبًا مايحمل طابع المشهد المسرحى) فإن الكرنفال يحتفى بإصطناعية القناع/الملبس. إن تأكيد الكرنفال على نمط الإفراط excess- والذى يتجسد فى الأشكال العجائبية والجروتسكية فى الغالب، وذات الأحجام الهائلة والتى تجوب الشوارع كل عام- إنما تبرز الفجوة بين المؤدى والدور، ويعطل تجسيد الشخصية على النهج الطبيعى، والذى يسمح باستخدام الملابس بشكل يتسق تمامًا مع الجسد. وينطبق ذلك بشكل خاص على مسألة التخنث فى الملبس transvestism- وهى ملمح شعبى من ملامح الكرنفال، وهو يشمل هنا تبادل الملابس بين الثقافات -cross cultural dressing وبين الجنسين- والتى بإمكانها أن تقلب invert وتلغى ثنائيات الهوية الجنسية gender والعرقية. وهكذا فإن مفهوم الـmas فى إطار الكرنفال يطرح نموذجًا للاختلاف و التقويض وذلك فى عرضه لمفهوم "الجسد الآخر" (بالمعنى الذى قصده باختين) الذى يراوغ ويعيد صياغة أنظمة التمثيل الإمبريالية .

يقدم الكرنفال - فيما ينطوى عليه من ملمح ميتامسرحى بارز- إطاراً هامًا يمكن من خلاله مساءلة نماذج العروض التقليدية. إن لعب الأدوار الذى يقوم على الوعى

بالذات من جانب المؤدى يتطلب متفرجًا يساهم بنزعته الشكية وبمشاركته إسهامًا حيويًا فى نجاح الموكب الاحتفالى التنكرى. إن الشفرات السيميوطيقية لمثل هذا المسرح هى دائمًا موضع مسألة، وخاضعة للمراجعة من خلال إعادة التجسيد والمحاكاة الساخرة. تزعم لندا هتشيون Linda Hutcheon أن المحاكاة الساخرة "تشير إلى الكيفية التى يمكن بها للتمثيلات الحاضرة الصدور عن تمثيلات ماضية وماهية التداعيات الأيديولوچية الناتجة عن كل من التواصل والاختلاف" (1989:93). وتتسم هذه الملاحظة بالأهمية فى ارتباطها بمسرح مابعد كولونيالى يستلهم مصادره من صيغ الكرنفال. إن كانت المهمة التى يضطلع بها المسرح الكاريبى- حسبما يزعم جيبونز- هى تتريث *traditionalise نفسه" من خلال تكييف أنماط الكرنفال و/أو الطقس (1979:300) فعلينا أن نداوم على طرح الأسئلة فيما يتعلق بماهية المبادىء الكامنة وراء أنظمة التمثيل تلك. ويبدأ هيل بداية هامة بالارتباط مع هذا التحليل، وذلك فى دعوته إلى مسرح كرنڤالى يكامل بين الحركة والموسيقا، واللغة والإيقاع بشكل يجعل المجاز اللغوى يجد مايقابله فى الرمز البصرى" (1972 c :116) وينظم مثل هذا المسرح الموارد التوصيلية المتمثلة فى الشخص والمكان و المادة object وذلك بغية تقديم طرح جمالى يفترض مسبقًا وجود جماعة تأويلية interpretive community وتفاعلية، وليس مجرد "جمهور من المصفقين المنمطين" (Tiffin 1993a:915). ويتجنب مثل هذا المسرح الواقعية ويعتلى ذروة اللذة من خلال

---

* فى مقابل تحديث modernise ؛ وضعت كلمة "تتريث" قياسًا على وزن تفعيل، وهو الوزن الذى صيغ منه "تتريك" و "تمثيل"، و"تغريب". (المترجم)

سحر الفن، وهو دائمًا يحاول الخروج على حدود الخيال. ويهدف مسرح الكرنفال- مثله في ذلك مثل مسرح الطقس- إلى "تحويل الطرائق التي يمكن من خلالها صياغة تصورات حول "الواقع" ذاته .

مسرحيات الكرنفال

تناولنا حتى هذه المرحلة الكرنفال باعتباره شكلاً مائزًا من أشكال المسرح ، وليس مجرد نشاط مسرح. وعلى النقيض من الطقس الذى يتميز- كما أشرنا- عن المسرح بتأكيده على "واقع" الأداء المقدم، يتمركز الكرنفال حول الاختلاق fiction والاصطناع fabrication. وليس معنى ذلك أن ننكر أن الكرنفال قد يؤدى إلى التطهير الطقسى و/أو تجديد الجماعة، ولكننا نرى أن الكرنفال يشغل- بشكل قصدى وعلى نحو ينطوى على الانعكاس الذاتى- وضعية الفن، حتى وإن كانت أنماط التفكير التى تدور فى فلك المركزية الأوروبية تنكر عليه هذه الوضعية. والفكرة القائلة بأن المسرح الكاريبى الرسمى قام بتكييف الكرنفال باعتباره طريقة لتحويل المسرحى theatrical إلى مسرح theatre [٣٢] هى فكرة حتمًا مضللة فى هذا الإطار لأنها تعتمد على مفاهيم تقليدية مرتبطة بالنوع الفنى genre، ومن ثم تستبعد أشكالاً مسرحية متباينة. وإن كانت هذه التراتبيات لاتحظ- كما هو واضح- بالقبول من جانب التحليل النقدى مابعد الكولونيالى، فهى رغم ذلك ضرورية فى سياق هذا التحليل، وذلك لتمييز الكرنفال باعتباره حدثًا سنويًا ذى خصوصية عن الأحداث المسرحية الأخرى العديدة التى تستخدم أشكال و/أو تيمات الكرنفال فى عروض مسرحية محددة المعالم عادة ماتستهدف جمهور يدفع مقابل مشاهدتها. وتميل هذه المسرحيات لأن تعمل خارج الأطر التجارية للكرنفال ذاته، لذا فهى تنأى بنفسها عن النزعة المادية التى يعتبرها البعض القوة المفسدة الحالية للكرنفال، بل وتضطلع بنقد مواضعات الكرنفال، وإن كانت تسعى إلى محاكاتها .

إن تحليل الطرائق التى تم من خلالها تناول مجازات الكرنڤال وإعادة صياغتها فوق المسارح الكاريبية "الرسمية"، والكيفية التى أدت من خلالها هذه المجازات إلى تحويل transformed تلك المسارح تكشف لنا الكثير عن الوظائف الأيديولوچية للمسرح باعتباره نظامًا للتمثيل، كما تكشف لنا الكثير عن دلالة الكرنڤال. بدءًا من الستينيات- وهى الفترة التى لفظ فيها الحكم الكولونيالى أنفاسه الأخيرة فى المنطقة- ظهر الكرنڤال باعتباره واحداً من المؤثرات الأولية التى تركت بصماتها على الدراما الكاريبية. وعلى الرغم من أن التعامل مع الكرنڤال يتم على نحو متناقض إلا أن تأثيره لازال ينسرب إلى عدد من مستويات الممارسة والنقد المسرحيين. بالإضافة إلى ظهور موتيفات الكرنڤال بنسبة كبيرة فى أعمال كتاب مسرح مشهورين مثل إرول هيل، وإرل لڤليس، ومصطفى ماتورا، وديريك والكوت فقد ظهرت أيضًا بشكل بارز فى مسرح مارينا ماكسويل Marina Maxwell التجريبى فى چامايكا الذى يحمل اسم Yard Theatre، ومسرح القرية بترينيداد، وبعض المشروعات الأخرى ذات الصفة المجتمعية cammunity- based. أيضًا تمأسست institutionalised دراما الكرنڤال فى المدارس وذلك من خلال تدريس مسرحيات عن الموضوع، ومثالنا على ذلك المسرحية التى كتبها كل من يوتون جارڤيس Euton Jarvis ورونالد أموروزو Ronald Amoroso بعنوان *سيد الكرنڤال* ***Master of Carnival*** (1974)؛ أيضًا قدمت دراما الكرنڤال فى الخارج باعتبارها واحدة من العناصر المميزة للثقافة الكاريبية وذلك فى مهرجان الچوڤير Jouvert الناجح للغاية الذى تنظمه هيلين كامب والذى جال انجلترا وأوروبا عام ١٩٨٢.[٣٣]

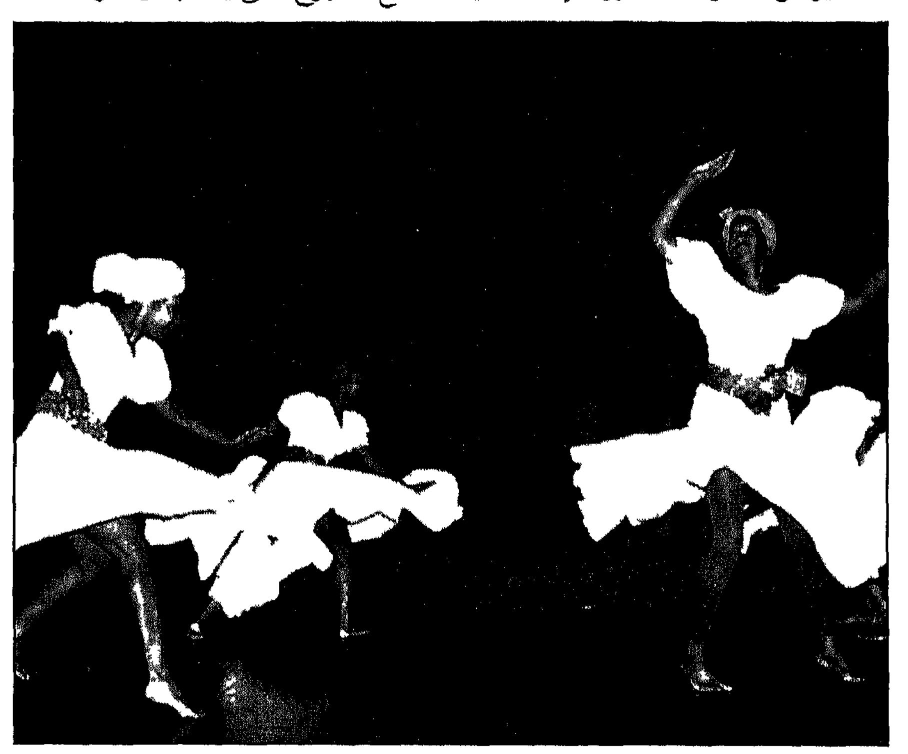
فى بعض الحالات لم يكن النموذج الذى يحتذيه هذا النمط المسرحى هو كرنڤال ترينيداد وحده، وإنما مهرجانات أخرى ترتبط به بشكل وثيق من حيث الشكل والأسلوب؛ ففى جويانا يلهو الناس فى مهرجان التسكع tramp السنوى الذى يشبه

مواكب الشوارع فى كرنفال ترينداد. فى مسرحيته التى تحمل عنوان ***المتسكع The Tramping Man*** (1969) يستخدم يان ماكدونالد Ian Mc Donald هذا الحدث باعتباره رمزاً للوحدة فى بلد منقسم بشكل كبير بفعل التوترات العرقية والاجتماعية . أما صيغة الكرنفال فى بلد مثل سانت لوس فتتمثل فى مهرجان الوردة La Rose Festival الذى يعيد ديريك والكوت صياغة بعض جوانبه فى مسرحيته الكوميدية ***عازف البانجو*** (1971) ***The Banjo Man***. أما تراث الدراما الكرنفالية فى چامايكا فغالبًا مايصدر عن مهرجان الچونكونو Jonkonnu والذى احتفت به سيلڤيا وينتر Sylvia Wynter فى مسرحيتها التى كتبتها عام ١٩٧٣ بعنوان ***Maskarade*** وبعدها فى البرامج التليفزيونية.[٣٤] وحديثًا قامت فرقة Sistren Theatre Collective بتأليف جماعى لعرض بعنوان ***Ida Revolt Inna Jonkunnu Stylee*** (1985) وذلك كجزء من مهرجان التبادل المسرحى الشعبى الكاريبى، وهو حدث يجذب إليه ممارسين للمسرح من دومينيكا، وسان ڤنسنت وترينيداد وكوبا، وبلاد أخرى فى المنطقة. ويجمع هذا العرض بين شخصيات ترينيداد- مثل مهرج البيروجرينيد والسيدة لورين - وشخصيات من مهرجان الچونكونو مثل فتاة الديكور Set Girl والمرأة الحامل[٣٥] Belly woman مع استخدام الكرنفال كشكل مسرحى شائع فى البلدان المختلفة الممثلة فى المهرجان. من الملامح المميزة لهذه المسرحية عرضها لصيغ الكرنفال وتوظيفها لأغراض نسوية؛ وفى هذا الإطار يعد هذا العرض نوعًا من الهجوم على أسلوب فى العرض المسرحى غالبًا مايكون له توجه ذكورى.

إن استدخال عناصر الكرنفال فى مسرحية ما يؤثر بالضرورة على شكل الكرنفال. ويبرز ذلك بشكل واضح فى مسرحية ديريك والكوت التى تحمل عنوان ***مهرج سيڤيل The Joker of Seville*** (1974) وهى اعداد- أو بالأحرى إعادة صياغة -

لمسرحية تيرسو دى مولينا Tirso de Milina التى تحمل عنوان ***El Burlador de Sevilla*** وهى مسرحية أسبانية من القرن السابع عشر حول شخصية دون چوان. يؤطر والكوت الصيغة التى يطرحها للقصة من خلال برولوج يعيد فيه إحياء شخصية چوان ويجعله بطلاً من أبطال اللعب بالعصى، وهو بذلك يستثمر هذه الشخصية الأسبانية الخرافية ويقدم من خلالها المغامرات الجنسية لبطل كاريبى يقابل شخصية دون چوان، وهو البطل الشعبى فى مهرجان چاميه. وفى هذا البرولوج يضع والكوت الفعل الدرامى داخل حلبة المصارعة بالعصى (أو ما يسمى gayelle) ثم يبدأ الفعل بموكب من القرويين الذين يحملون شموع، وهو مشهد يذكرنا باحتفالات الكانبوليه فى أواخر القرن التاسع عشر. وعندما يقدم رافاييل وفرقته التى تضم ممثلين وراقصين ومغنين عرضًا للمصارعة بالعصى وذلك قبل تقديم المسرحية، فإن أغنية الكاليبسو الشعبية بمذهبها القائل "sans humanite" [٣٦] تثرى الجو العام للمهرجان. ترتدى شخصيات المسرحيات ملابس شخصيات "چاك" Jack وملكة القلوب Queen of Hearts وشخصية Ace of Death؛ وعندما تجتمع هذه الشخصيات مع شخصية چوان باعتباره المهرج، فإن ذلك من شأنه أن يخلق جو الكرنڤال [٣٧] بالنسبة لجماهير المسرح الكاريبية. يقوم رافاييل وفرقته من وقت لآخر بجذب الانتباه إلى الأدوار التى يؤدونها باعتبارهم ممثلين (وليس باعتبارهم شخصيات) وهو مايذكرنا بمسألة الصنعة الفنية فى العرض، وهو مايتفق ومواضعات الكرنڤال التى يتبعها والكوت أيضًا عندما يدعو إلى تقديم العرض داخل حلقة. فى نهاية كل فصل على وجه الخصوص يعاد الفعل السردى إلى ترينيداد، إلى الفضاء المسرحى الذى يشارك من خلاله الجمهور فى إعادة خلق جماعى للقصة. وفى المشهد الأخير من المسرحية يقوم مصارعو العصى بحمل جسد چوان وذلك فى طقس احتفال يهدف إلى تأكيد خلود هذه الشخصية. من خلال إعادة تجسيد أفعال چوان يؤكد الممثلون أن هذا المخادع/ المهرج يرواغ الموت وينال الحرية؛ وهكذا تكتمل عملية التجديد الموسمى التى تشكل مركز الكرنڤال.

يستخدم والكوت- داخل هذا الإطار- عدداً من مجازات الكرنڤال الأخرى. وهكذا تبرز إيقاعات الكالندا ليس فقط فى المبارزات العديدة، وانما أيضًا فى نسق الأغانى الذى يقوم على الصرخة والاستجابة والذى يشكل إيقاع الفعل الدرامى . ومن ناحية الموسيقى تستعير المسرحية كثيراً من أغانى الكاليبسو الشعبية، وتطعم الصياغة الشعرية بها بالسخرية اللاذعة والتعريض التى هى من سمات هذا القالب الفنى. بينما يهدف تيرسو من صياغته لهذه القصة الخرافية إلى صياغة قصة أخلاقية تهدف إلى التحذير من السلوك المتحرر. فإن شخصية المخادع /المهرج التى يخلقها والكوت



فرقة راقصة - عرض ***مهرج سيڤيل*** لديريك والكوت، والذى أدته الورشة المسرحية بترينيداد عام ١٩٩٣

تعد بمثابة رؤية نقدية للأعراف الاجتماعية التى يتبناها السادة الكولونياليون. إن أسلوب البيرلسك الذى يتسم به عرض ***مهرج سيڤيل*** والذى يبرز من خلال تقنيات مثل التقليد الساخر mimicry والميتامسرح يقوض بشكل دائم أى نقد يمكن أن يتعرض له موضوعه. أيضًا فإن التأكيد على الوظائف التحويلية التنكرية للموكب الاحتفالى التنكرى يزيد من ترسيخ تيمة الكرنڤال لأنه من خلال التخفى/لعب الأدوار يتمكن چوان من تقديم الغزوات الجنسية التى تهدد بتقويض النظام الأخلاقى لمجتمعه. وعلى الرغم من كراهيته للنساء فإنه يظهر فى سياق الكرنڤال باعتباره "قوةً ومبدءً لاأخلاقيًا amoral* (Juneja 1992 a : 285) أكثر منه شخصية متحققة بشكل كامل ؛ إنه يمثل - فى العديد من الأوجه- روح ثقافة الچاميه المتمردة والمتوهجة، والتى يعاد إزكائها من خلال العرض. ويتسق مع ذلك أن چوان يلقى حتفه على يد الشخصية التى أحبته أصلاً وهى شخصية رافاييل وليس شخصية عدوه كما يحدث فى معالجة تيرسو. وكما يلحظ چون ثييم John Thieme فإن "احتفال الهيكل العظمى" الذى تؤديه فرقة الممثل (والذى يتنكر فيه رافائيل فى شخصية الموت)" يطرح صيغة ترينيدادية لتيمة الاستمتاع باللحظة الراهنة Carpe diem، والتى تقوم على مايبدو- على وجود مايعرف بفرق الشيطان التى تشارك فى الكرنفال" (1984:69). وتعمل هذه العناصر الكرنفالية مجتمعة على تحويل النص الأسبانى الأصلى إلى نص ينتمى لجزر الهند الغربية وذلك على عدد من المستويات ، وذلك من خلال إعادة

---

* يلزم التفرقة هنا بين مصطلحى اللاأخلاقى amoral وغير الأخلاقى immoral؛ فاللاأخلاقى هو الذى يتجاوز الأخلاق ولايدخل فى نطاقها ، ومن ثم فالفعل اللاأخلاقى هو فعل حيادى لايوصف بأنه خير أو شر، أى أنه فعل لايخضع لأحكام القيمة أو الأحكام التقديرية وإنما يخضع لأحكام الواقع؛ أما غير الأخلاقى فهو يوجد داخل إطار الأخلاق، ويخضع لأحكام القيمة وإن كان يستبدل بالقيم الأخلاقية السائدة والمتعارف عليها قيمًا أخرى بديلة. (المترجم)

صياغة الأشكال ذات المركزية الأوروبية بغية إنتاج مسرحية تنتمى لجزر الهند الغربية على نحو مائز، وتحويل درس أخلاقى مستورد إلى احتفاء بالثقافة والتاريخ المحليين.

تعد الصيغ الحركية مثل الرقص الشعبى واللعب بالعصى بمثابة ملامح للطاقة الحركية التى ينطوى عليها الكرنفال، والمعبرة عن الهوية الكاريبية، وتشيع مثل هذه الصيغ فى عدد من المسرحيات الأخرى. وهذه الصيغ الحركية إما أن تكون مكتوبة ضمن الفعل الدرامى لمسرحية ما وهو مانجده فى الكثير من أعمال هيل (ومن أبرزها ***Man Better Man*** (1985) ***Dance Bongo*** (1971)) أو تستخدم فى عملية التجسيد الأدائى "لسكريبت" مكتوب، وهو ماحدث عند تقديم عرض أمريكى عن مسرحية ماتورا ***فتى جزر الهند الغربية المدلل*** [٣٨]؛ وفى كلٍ من الحالتين غالبًا ماتهدف هذه الأنساق الحركية إلى مقاومة النقوش الثقافية المحفورة على الجسد المؤدى. وفى مشروع موازٍ يحاول إرل وارنر تحرير المسرح الكاريبى من الاستعمار وذلك فى عمله كمعلم ومخرج، ومن خلال تطعيم عروضه بجماليات الكرنفال التى يتم التعبير عنها أساسًا من خلال أسلوب التمثيل. [٣٩] ويزعم وارنر أن إيقاعات الحركة الكرنفالية تنبه الجسد الأسود إلى جذوره الأفريقية، وتسهل هذا الارتباط مع الأرض والذى يعد غالبًا الهدف وراء التجسيد الطقسى. إن تطعيم المسرح الرسمى بالطاقة الحركية المرتبطة بالكرنفال بالنسبة لوارنر ليس فقط طريقة لسلب مواضعات العرض المسرحى التقليدية طبيعتها denaturalising (أى الابتعاد عن أساليب المذهب الطبيعى وكشف الصنعة الفنية الكامنة وراء هذه الطبيعية الخادعة) وإنما تعد أيضًا وسيلة للحفاظ على تراثه .

وفيما يتعلق بالحوار تظل أغنية الكاليبسو الشعبية واحدة من الأسلحة الأساسية التى تستخدمها لغة الكرنفال والتى يتم تكييفها بحيث تعيد صياغة الإنجليزية

الكلاسيكية المستخدمة فى المسرح الكولونيالى. إن كانت إيقاعات الكاليبسو تستخدم فى إنتاج شعرية مؤسلبة فإنها تستخدم أيضًا القاموس اللغوى المستخدم فى الساحات، ومن قبل الطبقات المحرومة. فضلاً عن ذلك فإن الأنساق الخطابية التى تميز أغنية الكاليبسو وتأكيدها على الثناء والنقد والتحدى يجعل منها وسيطًا مثاليًا للتعليق الاجتماعى. وعلى اعتبار أن الخطيب orator- فى الثقافة الكاريبية- "يتحدث (أو يغنى) فى مواجهة مناوئين ضمنيين على الأقل" (Ong 1982:11)، فإن أغنية الكاليبسو أيضًا تقيم علاقة تفاعلية خاصة مع الجمهور، وتشتبك مع عمليات التلقى المرتبطة بالمسرح الطبيعى. وتشكل أغنية الكاليبسو وسيطًا فعالاً للسخرية اللاذعة، وفى الوقت ذاته تعد بمثابة تأكيد على التقاليد الشعبية، ففى مسرحية ***Man Better Man*** على سبيل المثال نجد أنصار المصارعين بالعصى يستعدون للمبارزة من خلال هجاء بعضهم البعض (Hill 1983 a : 99-100). وفضلاً عن إبراز جو الكرنڤال تتيح هذه المواقف للممثلين فرصة تقديم عرض مرتجل وذلك بما يتسق وتيمة المسرحية وشكلها. وهكذا يحتفى هيل بالتقاليد اللغوية للكرنڤال، وفى الوقت ذاته يستثمر هذه المواضعات لتقديم محاكاة ساخرة للمبادىء التى تشكل جزءاً من النسق الأخلاقى الخاص بمهرجانات الچاميه. وبشكل مشابه يقوم ماتورا فى مسرحيته ***الروم والكوكاكولا Rum an Coca Cola (1976)*** بالموائمة بين اللغة والموضوع، ويستخدم أغنيات الكاليبسو لتقديم تحليل نقدى (يتسم بالانعكاس الذاتى self-reflexive) للعالمين الخاصين بشخصيتى المسرحية بيرد Bird وكريتور Creator. يمثل بيرد- باعتباره مغنى الكاليبسو الأصغر سنًا- المجتمع الكاريبى المعاصر الذى يعتمد على الدولار الذى يدفعه السائح، بينما يعد كرييتور شخص كارهًا للنساء ويفرط فى الشراب ويعيش فى الماضى. وعلى الرغم من أن أيًا من الشخصيتين لايمكنه استرجاع أغنية الكاليبسو من مكان الهامش الذى تشغله بالنسبة إلى ثقافة ترفيهية وذات طابع تجارى متزايد، فإن المسرحية فى مجملها تؤكد على هذا القالب

الفنى باعتباره أسلوبًا فى العرض له حيويته وصلاحيته .

يتناول إيرل لاڤليس الجانب البطولى الخاص بتراث أغانى الكاليبسو وذلك فى مسرحيته المجازية والمعقدة التى تحمل عنوان ***Jestina's Calypso (1984)*** وتجسد چيستينا الذات الكولونيالية المرفوضة، فوجهها أسود دميم وقد تعاملت معها الامبريالية الغربية باعتبارها الآخر. وفيما يعد قصيدة أو أغنية كاليبسو طويلة لاتعبر چيستينا فى حوارها فقط عن تاريخها الشخصى، ولكنها تعبر أيضًا عن مأساة بلدها التى تعرضت للاستغلال والإذلال على يد القوى الأجنبية. وفى الوقت ذاته فإن هذه القصيدة تعبر - رغم ذلك- عن قدرتها على التكيف وشجاعتها التى تجعلها ترفض هوية مهزومة فى ذاتها ومنسوبة إليها. واستجابة للإهانات التى تتعرض لها بسبب دمامتها- وهذا النوع من الازدراء يطلق عليه pappyshow وهو ملمح عام فى أغانى الكاليبسو - تعلن چيستينا جمالها الداخلى قائلة :

> *لقد جعلوا منكم حراسًا على سجنكم الخاص، فسمموا أنفسكم بضحككم. انظروا إلىّ واحسدونى لأننى بعد أن يختنق آخر مسكين فيكم وهو يتقيأ جبنكم، وبعد أن تموت أصداء ضحكاتكم سأظل أمشى ورأسى مرفوعة ضد رياح العالم، وسأظل أصارع لأكون نفسى. لذا، استمروا فى ضحككم أيها الاخوة، اضحكوا.*

(1984 a : 25)

يعد استخدام لاڤليس لأغانى الكاليبسو فى هذه المسرحية على درجة خاصة من الأهمية ذلك أنه يستخدم تراث ذكورى فى أغلبه ليؤكد به الهوية الأنثوية. تعبر چستينا من خلال المجاز عن التجربة الكولونيالية فى ترينيداد وذلك فى ضؤ علاقاتها الخاصة بالرجال، فتبكى على "الاغتصاب" الذى تعرضت له، والذي لم يترك لها سوى

نهدين متهدلين بفعل قرون من إنتاج القصب والبن، وجوز الهند (نفس المرجع :p.23)؛ وهذه الصورة تختزل الاستغلال الذى تعرضت له بلدها على يد القوى الغربية. ويشكل حوار چستينا تحليلاً نقديًا لكل من الإمبريالية والأبوية، وهو بذلك يقاوم الهيمنة الثقافية فى ذات الوقت الذى يشتبك فيه مع نزعة التمييز الجنسي التى تعد جزءاً من بيئتها المحلية، وملمحًا مميزاً لأغنية الكاليبسو التقليدية. فى الوقت ذاته فإن الشعر الذى تتلوه، والذى يتمركز حول المرأة يقترب من الجسارة اللغوية التى يتسم بها مغنى الكاليبسو المتمرد.[٤٠]

تستخدم أيضًا المواضعات اللغوية المرتبطة بالأنشطة الكلامية الكرنڤالية المتباينة، وغالبًا مايتم ذلك بالارتباط مع الرقص/الحركة، وذلك للدلالة على و/أو إنتاج لغات مسرحية مابعد كولونيالية. إن الوظيفة النقدية الساخرة التى تقوم بها هذه الأنشطة هى ماتجعلها لافتة للانتباه لكتاب الدراما الكاريبيين وذلك باعتبارها وسائط يمكن من خلالها نقض المزاعم الكولونيالية وتفكيك تراتبيات اللغة الإمبريالية. يستثمر والكوت المحاكاة اللغوية الساخرة فى عدد من مسرحياته والتى نجد فيها صياغة مسرحية لحرب كلامية وضعت لتقويض النظام اللغوى السائد. وتعد شخصية كوربورال ليستريد Corporal Lestrade حارس السجن الذي يعود إلى أصول أوروبية فى مسرحية ***حلم فوق جبل القردة*** مثالاً لافتًا لشخصية تنبنى/تتفكك بفعل لغة الكرنفال. لقد تبنى ليستريد قيم سادته البيض، لذا فهو يتحدث لغتهم، كما أن حديثه يعج بالطنطنة البلاغية التى نجدها فى حديث المهرج الإنجليزى. وهذا التقويض للنظام اللغوى يتضح بشكل بالغ عندما يقوم ليستريد بأداء دور قاضى على مساجينه :

> *عند فحص هذه الجريمة فى كافة جوانبها من خلال الإجراءات القانونية الصحيحة، وعند إظهار الدافع الذى حرك المتهم من قبل اللجان القانونية الخاصة، وبعد أن قادنا جهل الدفاع وارتباكه إلى متاهات، دعونا نأمل*

للعدالة التى نخدمها جميعًا أن تكتمل أركانها ، وليس ذلك فقط ، بل وتتجلى كاملة تامة.

(1970 a :221-2)

يظهر هنا كما فى أجزاء أخرى من المسرحية الزخارف البلاغية فى حديث ليستريد ، والتى تجعل منه موضع سخرية، وقابل للتقليد ، بل إن أحاديثه الإنجليزية المتكلفة تكرقل* carnivalise [(٤١)] أنظمة اللغة السائدة حتى وإن كانت تحاول ترسيخ سلطتها .

يتكأ لاقليس أيضًا على تقاليد الكلمنة** speechifying المرتبطة بالكرنقال، والتى غالبًا ماتبرز أنشطة مهرجانية معينة كوسيلة لتأسيس أطر سياسية لمايبدو للوهلة الأولى عروض درامية محلية. يقدم عرض متجر الخردوات الجديد ***The New Hardware Store*** (1980) على سبيل المثال شخصية سارق منتصف الليل باعتباره الذات النقيضة لشخصية أبلاك Ablak ذلك الاستعمارى الجديد الذى يتبنى قيم النزعة التجارية الغربية إلى حد استغلال عمال وأصدقائه السابقين. أثناء فاصل تمثيلى تعبيرى يتحول أبلاك إلى قرينه الكرنقالى من خلال حديث اللصوص، وهو عبارة

---

* أي تضفى صبغة الكرنقال. [المترجم]

** يعنى الفعل speechify فى هذا السياق تحويل فعل/نشاط غير كلامى إلى فعل/نشاط كلامى،وحاولت فى اختيارى مقابلاً لهذا اللفظ أن أجد مقابلاً يوحى بآلية الفعل وآلية التحويل اللتان ينطوى عليهما اللفظ الانجليزى، فاشتققت الفعل "كلمن"- يكلمن - كلمنة، والاشتقاق هنا قياساً على ألفاظ أخرى شبيهة تم توليدها فى اللغة العربية مثل شرقن،غربن،شرعن،علمن. (المترجم)

عن سلسلة من الأحاديث التى تقوم على المباهاة والتفاخر والتى يشير أبلاك إلى نفسه فيها باعتباره مجرمًا شهيراً (1984 b:70-2). يؤدى أبلاك أيضًا حركات وإيماءات اللص، ويصاحب حكايات اللصوصية التى يرويها "برقصة" توحى بالتهديد.

ويعد هذا النوع من الأداء اللغوى/الحركى ملمحًا عامًا فى حديث اللصوص (انظر Wuest1990:43) والذى يستخدمه لاڤليس ليس فقط ليبعث الحياة فى العرض وإنما ليمنح أبلاك درجة من درجات استبصار الذات الذى كان يفتقر إليه. يشارك روزو Rooso- الذى يتولى الإعلان عن بضائع أبلاك، والذى يقوم بالحراسة الليلية- فى عملية لعب الأدوار باعتباره "الرجل المحاكى" mockman (البطل النقيض) ولكنه - على خلاف مديره- قادر على تجاوز صيغ الأقنعة والملابس المميزة للكرنڤال دون أن ينحصر فى إطارها . فى سياق مسرحية ***متجر الخردوات الجديد*** تتهم شخصية اللص/أبلاك بأسوأ أنواع الخيانة لأن تمرده على القانون والنظام أصبح عذراً يسمح له بسرقة الفقراء ليضيف إلى ثراء الأغنياء. وهكذا فإن مسرحية لاڤليس تقدم صياغة معاصرة لشخصية اللص الموجودة فى الكرنڤال، وإن كانت تقلل من الصياغة المسرحية الثرية لتوجه اتهامًا إلى النزعة المادية؛ وهكذا يعبر "***متجر الخردوات الجديد***- مجازيًا- عن ترينيداد فى مرحلة مابعد الاستقلال، والتى يديرها الآن طبقة جديدة من "اللصوص" الرأسماليين الذين أبقوا على ذات العلاقات الكولونيالية القديمة.

وهكذا لاتستخدم المجازات الكرنڤالية دائمًا للتعبير عن احتفاء إيجابى تمامًا بالثقافة الكاريبية. ولعل أحد التقاليد الكرنڤالية الأكثر بقاًء هى الميل إلى النقد الذاتى self-reflexive criticism وفى هذا الإطار يمكن القول بأن المسرحيات التى تركز على الكرنڤال ذاته تتيح فرصًا هامة لتحليل عاداته، وعلاقاته بأنظمة التمثيل الأخرى، والظائف المتغيرة داخل الإطار الأشمل للمجتمع. أما مسرحية لڤليس التى قدمها عام ١٩٨٦ تحت عنوان ***التنين لايستطيع الرقص*** ***The Dragon Can't Dance***

والتى قام بإعدادها عن رواية سابقة له بنفس العنوان [٤٢] فتتميز بفحصها الدقيق للأسطورة الكرنڤالية كما تتواجد فى ثقافة ترينيداد المعاصرة. تمثل هذه المسرحية- من جوانب عديدة- محاولة ملحمية لمسرحة نصوص الكرنڤال المتناقضة كشكل من أشكال التعبير عن الهوية القومية وحث الناس على تجاوز الصراعات الطبقية والعرقية المستوطنة فى مجتمعهم. من جهة أخرى تقدم المسرحية تحليلاً نقديًا لاحتفال التضامن الذى يعد محوراً لاحتفالات "القفز" التى تقام سنويًا؛ وتقدم المسرحية أيضًا تحليلاً نقديًا للأسطورة الكرنڤالية القائلة "كلنا واحد" (Lovelace 1989:7). ولاتعنى هذه الازدواجية عدم وضوح الرؤية عند لاڤليس بقدر ماتعنى إدراكه لخطاب الكرنڤال باعتباره خطابًا متعدد الدلالات، وأحيانًا متناقض. كما يلحظ ستيڤ هارنى Steve Harney قائلاً : "إن المشاركة العامة فى الكرنڤال لاتعنى قراءات عامة، وإنما تعنى فقط المشاركة العامة فى فعل القراءة" (1990:131).

يعد الكرنڤال بالنسبة لشخصية آلديك- هذا البطل الاسمى فى مسرحية ***التنين لايستطيع الرقص***- حدثًا هامًا ودالاً ويتطلب إعداد طقس. وكل عام يقوم آلدريك بحياكة الصفائح المعدنية التى تشكل ثوب التنين الخاص به وذلك فى "احتفال مراسمى مهيب"، وهو يعيد من خلال هذا النشاط الكرنڤالى بناء تاريخ البقاء الشخصى والجماعى رغم الفقر والقهر. إحدى هذه الصفائح لجده الذى كان يعمل فى الجبل الحجرى، والتالية لأمه التى أنجبت خمسة أطفال، وفى انتظار رجلها. تحكى كل من هذه الصفائح قصة معقدة :

كل عام أعاود صنع ذلك . إن كل خيط نسجته وكل صفيحة وضعتها على جسد التنين هى بمثابة فكرة واسم وترنيمة تحتفل بمجيىء وبقائى فى هذا الموضع. إننى أعيد اقتفاء آثار حياتى كل عام.

(1989:11)

ويعد هذا الطقس طريقة آلدريك الخاصة التى يجمع من خلالها خيوط الماضى. يؤدى تنين آلدريك- على مستوى أرحب- وظيفة مجازية على اعتبار أنه يجسد تاريخ من "العبودية، والتحرر ، والأحلام المرجأة، والصراع الدائم لتأكيد الذات الثقافية" (Reyes 1984:111). بالتركيز على هذا الطقس المؤلم الذى يؤديه آلدريك فى المشهد الافتتاحى للمسرحية يستشرف لاڤليس إمكانية التحول transformation من خلال "المشاركة فى أنشطة الكرنڤال. تبرز أيضًا الوظيفة الجماعية للكرنڤال. باعتباره طقسًا تطهيريًا وذلك من خلال أعضاء الكورس الذين يرقصون احتفاءً بجروح وجودهم اليومى، وأغنيتهم عبارة عن رقية incantation الهدف منها إبعاد الشر (Lovelace1989:6) وفى هذا السياق يداوم الكرنڤال على التعبير عن روح الثورة، كما يتيح الفرصة للمحرومين لأن يتخيروا أدوارهم ويؤكدوا قيمتهم الخاصة. وعندما يتوقف آلدريك فى النهاية عن ممارسة النشاط الكرنڤالى الخاص بالتنين فهذا لاينفى أو يقلل من طاقة التحرير التى يمنحها الكرنڤال؛ فى واقع الحال عندما يصير آلدريك تنينًا كل عام يبدأ فى إدراك وجود مرحلة أخرى أبعد تتجاوز السحر المؤقت الذى تمنحه المشاركة فى الكرنڤال. وفى نهاية المسرحية يباهى آلدريك بأنه أصبح تنينًا صالحًا ويعلن أيضًا عن استعداده لقبول مسؤليات أكبر تجاه شعبه. وإدراك آلدريك لفكرة الاصطناع التى ينطوى عليها الكرنفال يمثل أمرًا محوريًا بالنسبة لتطوره الشخصى، وهو مايميزه عن العديد من الشخصيات التى تعيش معه فى منطقة هيل.

يتمثل الجانب العكسى للاحتفال الكرنڤالى في مسألة خداع الذات و/أو الانسحاب. يعبر لاڤليس عن هذا الفخ من خلال شخصيات من قبيل "كيلوثيلدا" المرأة العجوز التى ترجع إلى أصول أوروبية، والتى تقوم بدور ملكة هيل، وشخصية فيشى Fisheye الذى يرغب فى أن يكون ثوريًا ولكنه لايتعلم سوى القليل من ثورته الفاشلة؛ ويمكن أن نشير كذلك إلى شخصية فيلو Philo وإن كان يمكن أن يصنف فى مجموعة مختلفة من الشخصيات؛ يظل فيلو واعيًا بالاصطناع المرتبط بدوره كملك

الكاليبسو وإن كان أذعن لسحر الظبى السريع. حتى ألدريك أحيانًا مايتعرض لخطر استخدام الكرنفال كشكل من أشكال الانسحاب، وعدم التورط مع سبلقيا الشابة الجميلة العذراء/العاهرة والتى لازالت تمثل روح هيل المتماسكة والمعبرة عن الجمال والمقاومة. وعلى هذا المستوى فإن الاحتفال الكرنفالى يؤثر فقط على صورة وسطح الجماعة؛ فهو لايؤدى إلى التحول أو قبول أى اختلاف، وهى فكرة تتأكد عندما تعجز الشخصيات السوداء عن إدراك الإنسانية الكاملة التى يتمتع بها البارياج Pariag أى سكان ترينيداد من الأصول الهندية الذين يستقرون فى وسطهم .

إن كان الحدث السردى فى مسرحية ***التنين لايستطيع الرقص*** يكشف عن الحاجة إلى أسطورة قومية بإمكانها عمل مركب بين synthesise الحركات المتصارعة داخل الكرنفال وتحويلها جميعًا إلى صيغة أكثر قدرة على التعبير عن الهوية الفردية والجمعية فإن النص الأدائى للمسرحية لايعكس أيًا من هذه المقاصد. بالإضافة إلى اتباع الايقاعات اللغوية المرتبطة بالكرنفال فى الأغانى وحتى فى الحوار اليومى، فإن لاقليس يحشد خشبته بشخصيات كرنفالية مثل اللص، وشخصية چاب مولاسى، وشخصية الهندى الواهم، وهؤلاء جميعًا يرقصون بشكل متوهج تعبيراً عن تمردهم على النظام الاجتماعى السائد. والصوت الصادر عن الكورس يشكل نوعًا من التعليق الشارح meta commentary الذى يبرز بشكل كبير الوظائف الانتهاكية للكرنفال؛ يقول الكورس: "هؤلاء هم المحاربون فى طريقهم إلى المعركة. إنهم أولئك الناس الذين يقترون على أنفسهم ويقتصدون ويمارسون البغاء والسرقة ويعملون حتى ينجوا من بين شقى الرحى وينتشلوا ذواتهم من القذارة ويبينو للعالم أنهم يشكلون شعبًا"، (1989:29). تشكل منطقة هيل/الخشبة إجمالاً طاقة حركة وغناء ترفض السلطة الإمبريالية على الجسد وعلى التمثيل representation المسرحى ذاته، وذلك فى وجود التنين باعتباره العنصر المركزى والمصدر الطقسى للطاقة. يمكن القول

بشكل عام أن احتفاء لاقليس بالتقاليد الأدائية للكرنقال يفوق النقد الذى يوجهه له. حتى وإن كانت التغييرات فى حياة آلدريك تعنى أن التنين لن يمكنه الرقص فيما بعد فإن طاقة الحركة التى ينطوى عليها الكرنقال ستستمر، وإن تجلت فى شكل آخر. وكما توحى الأغنية/الرقصة الختامية فى المسرحية فإن التفاعل الكرنقالى هو أكثر من مجرد فعل مطقسن ritualised عديم الجدوى؛ وبهذا المعنى لايمكن أن نفصل بسهولة بين الوظائف التيمية thematic والأدائية للكرنقال.

يستثمر رول جيبونز فى مسرحيته ***أنا لاواه*** (1986) ***I, Lawah*** بشكل أكثر دلالة الكرنقال باعتباره فعلاً تجديديًا يبعث الحياة فى الجماعة والدراما الخاصة بها. تبحث هذه المسرحية - التى تحمل العنوان الفرعى ***فانتازيا شعبية***- فى الأصول الطقسية للكرنقال فى مرحلة مابعد التحرر وذلك من خلال التركيز على أحداث الشغب التى وقعت فى مهرجان كانبوليه عام ١٨٨١. يقوم محور السردية على وجود أعضاء فرقة جاميه، وفرقة Helles Enfants الذين يعبرون عن عدم ولائهم لأى قانون من خلال المصارعة بالعصى وتحدى السلطة الكولونيالية وقائد الفرقة هو "لاواه Lawah (من الفرنسية le roi) الذى حظى بين أعضاء الفرقة بمكانة الملك المحارب ، وذلك بسبب مهاراته فى المصارعة بالعصى، والمداعبة، والرقص. وبالإضافة إلى تقديم المسرحية لثقافة الساحات من خلال صور كولاچية متشظية، فإنها تحكى قصة المرأة التى كان يعرفها "لاواه" سابقًا وهى "صوفى بيلا" التى هربت من حياة الساحات لتعمل لدى النبلاء البيض حيث أرغمها السيد لوبلان الذى تعمل لديه على معاشرته. وبعد أن قبضت الشرطة البريطانية على "لاواه" لتظاهره فى الشوارع تقوم صوفى- تحت تأثير ما شهدته من تضحية سيدتها الشابة بذاتها- بالعودة إلى الساحة لتبث الحياة فى أعضاء فرقة الچاميه مسلوبى القوة وتدفعهم إلى المقاومة. وبينما كانت ترقص صوفى ممسكة بشعلة فى يدها وهى تقود موكب الكانبوليه متحدية الحظر الذى فرضه

البريطانيـون كان أولئك الذين يتخذون قرارهم باتباعها يتحولون بفعل هذه التجربة. إن رقصة/موكب الكرنفال تعيد إحياء ثقافة الچاميه إجمالاً كما تسمح لكل مشارك باستعادة الذات "المحاربة" الخاصة به/بها. وهذا مايتضح عندما يعلن مغنى الشانتويل الذى يسمى بوبو فى السطر الأخير من المسرحية: "إن لاواه الذى يقودنى هو أنا" (64 :1986) وهى عبارة تؤكد التضامن مع صوفى بيلا، وفى الوقت ذاته تؤكد على إحساس جديد بالذات .

على الرغم من أن جيبونز يحتفى بالثقافة الشعبية إلا أنه لايمنع نفسه من نقد بعض مكوناتها. تظهر مسرحية ***I,Lawah*** على وجه الخصوص أن البطولة لاتنبع من عصا/قضيب"[٤٣] المصارع" وإنما تنبع بالأحرى من الذاكرة والإيمان اللذين يترجمان إلى فعل تقويضى- وهو فى هذه الحالة أغنية/حركة موكب الكانبوليه. تشتبك المسرحية مع الفكر الذكورى السائد فى ثقافة الچاميه وذلك من خلال إبراز عجز لاواه" بالمقابلة مع قوة صوفى بيلا، ومن خلال وجود شخصيات مثل لاعبة المصارعة بالعصى والساحرة نين Nen . وعلى اعتبار أن هذه المسرحية تقدم الشخصيات النسائية باعتبارها تقوم باستعادة ثقافة انهزمت لفترة محدودة، (Fido 1990 a : 336) فإنها لاتعيد فقط كتابة النساء ضمن تاريخ الكرنڤال، وانما تشتبك أيضًا مع صراعات الهوية الجنسية القائمة حاليًا فى الكاريبى. وبغض النظر عن هذا الجانب الهام فإن الاهتمام الأساسى لدى جيبونز هو التطهير الروحى للمجتمع بأكمله، وهى عملية يعبر عنها من خلال موتيفة محورية هى موتيفة النار. إن النار هى القوة الحرفية التى تحث صوفى بيلا وتدفعها إلى الفعل وذلك عندما تقدم سيدتها "ثيريس" على إحراق نفسها احتجاجًا منها على إرغامها على زواج لاترغبه . الأهم من ذلك أن النار هى الروح التى تبعث طاقة التمرد، و"الشعلة الأبدية" التى تشتعل من ساحة إلى أخرى / عبر مسارات الزمن" (1986:62) والتى تعمل على استعادة ماضى حقبة الكانبوليه، والحاضر الوهمى الخاص بأحداث الشغب ضد الحكم الإمبريالى والمستقبل الخاص بجمهور

المسرحية. فى سياق الفانتازيا الشعبية التى يصوغها جيبونز نجد أن الحدود بين الكرنفال والطقس تزول تمامًا ذلك أن عناصر ومكونات أحداث الشغب تكتسب دلالة روحية فضلاً عن دلالتها السياسية .

وفيما يتعلق بالبناء والأسلوب تتبع مسرحية *I, Lawah* المواضعات الأدائية لكرنفال الجاميه؛ ففعلها الدرامى يدوم أثناء مهرجان الـgayelle كما تنتظم حسب إيقاعات الكاليندا التى كما تقول إلين فيدو "تنقسم إلى ثلاث خطوات أو "حركات pas" : خطوة الكاراى Karrayوهى الحركة الافتتاحية للمصارعة بالعصى، وهى حركة صدامية جداً ، وخطوة اللاڤواى Lavway والتى تعنى موكب الشارع، وحركة ألبا أو الخطوة كما فى الرقص والتى تعد تعبيراً عن النفس" (1990 b : 255). وداخل هذا الإطار تقوم فرقة من اللاعبين بإعادة تجسيد المشاهد من خلال ذاكرتهم الجماعية. تروى السردية بشكل موجز" وغالبًا مايتم ذلك من خلال الأقنعة والرقص، والأغنية والمواكب، والتعزيم، ويقوم اللاعبون بالعودة إلى دائرة الكورس عندما لايقدمون أدوارهم. الأمر الجدير بالملاحظة فى هذه المسرحية استخدام جيبونز للكورس بشكل يجعله دائمًا مركزيًا بالنسبة للفعل الدرامى وليس مجرد وسيلة للتعليق و/أو النقد أو ملء الفراغات فى السردية واتباعًا لتقاليد الكاليندا يشكل كل من مغنى الشانتويل والكورس قوة تستنفر العرض وتدفعه إلى الأمام، اذ تعمل أشعارهم و"المذهب" التى يؤدونها على تجسيد شكل من أشكال الشعر الطقسى الذى يجعل الأشياء تحدث. وبشكل مشابه فإن الرقصات الإيقاعية التى يؤدونها ليست مجرد تعبيراً عن القصة، وإنما نوع من أنواع سيمياء التحويل القديمة alchemy. يتزايدهذا الإحساس بالسحر من خلال حلقة المشاعل التى تضىء موكب الـ gayelle والتى تجسد الحضور الفعلى لطاقات النار الاستنفارية، والتى تؤكد رمزيتها فى المسرحية .

بالإضافة إلى إعادة بعث الحياة فى المجتمع الأسود فإن الأشكال الكرنڤالية المختلفة فى مسرحية **I, Lawah** تقوض السلطة الإمبريالية. عندما يدخل المفتش بيكر إلى إحدى مدن الچاميه ليشاهد احتفال "التهتك" يقابله الكورس الذى بقلل من وضعه بتقليده ومحاكاته بشكل ساخر. ثم تقوم چال Jal العاهرة بالاشتباك مع أيقونة هامة تعبر عن الإمبريالية البريطانية وهى شخصية الملكة ڤكتوريا بتحويلها إلى شخصية كرنڤالية:

> *نعم أيها المفتش العزيز، إن هذا القطيع الأسود فى تلك المقاطعة أصبح مزعجًا! ففى كرم غامر منى منحتهم الحرية. وكيف كان تعبيرهم عن شكرهم؟ انهم يركضون فى الشوارع مثل همج عراة. نعم عراة. ياله من أمر محرج للتاج الملكى! أرجوك أيها المفتش أن تتأكد من عدم وجودهم فى الشوارع. أو احضر لهم بعض الملابس المقبولة، فهذا التجاوز الذى يتم على الملأ أمر كثير للغاية.*

(Gibbons 1986: 26)

عندما يواجه المفتش بالأقنعة الجروتسكية واللغة الساخرة فإنه لايغضب فقط، وإنما تستثار أعصابه. إن العرض الذى يقدمه المشاركون فى المواكب يستنفر هذه الحركة التى تكشف عن عدم ثبات السلطة الكولونيالية كما عبر بابا Bhaba عن ذلك. فى الوقت ذاته فإن حوار چال يتخذ مجازاً شائعًا فى الخطاب الكولونيالى وهو التفرقة بين المتحضر والهمجى من خلال الملابس. إن حديثها الذى يمكن اعتباره خطابًا شارحًا meta discourse عن فكرة الموكب التنكرى ذاتها يسيس الملبس باعتباره دالاً من الدوال. ومن خلال استراتيچية مرتبطة بذلك تلفت المسرحية الانتباه إلى لغة الكرنڤال باعتبارها مجالاً لمقاومة الإمبريالية، وذلك عندما يقرأ المفتش بصوت عالٍ وثيقة تدين موكب الكانبوليه، وكل عبارة يقرأها يقاطعها الكورس بعبارة يرددها كثيراً هى "لا

استسلام" (Gibbons1986:38). والحوار هنا يتبع بنية الغناء والاستجابة وذلك لأغراض تقويضية، أى لتشظية اتساق حديث المفتش وتشتيت قوته.

تظهر لنا مسرحية ***I,Lawah*** من خلال مزجها بين مجازات الطقس والكرنفال أن المقدس لاينفصل دائمًا عن الدنيوى فى العديد من التراثات الأصلية. ومن خلال إعادة استثمار هذا الاحساس بالتطهير الطقسى داخل الكرنفال، وهو الإحساس الذى كان موجوداً فى الكرنفالات المبكرة، يتبع جيبونز الروح الدرامية لدى كتاب مسرح أفريقيين مثل سونيكا ليؤكد فى ذات الوقت أن الكرنفال لم يفقد بالضرورة فاعليته السياسية. بالإضافة إلى ذلك لاتقتصر الكرنفالية باعتبارها استراتيچية تقويضية على المسرح الكاريبى وإن كانت أكثر الممارسات الكرنفالية تركيزاً لاتتواجد إلا هناك. وبعيداً عن ملائمته التاريخية باعتباره شكلاً مؤثراً من أشكال الدراما مابعد الكولونيالة يشكل الكرنفال- مثله مثل الطقس -نموذجًا مناسبًا لثقافة لايمكنها دائمًا أن تتعامل مع التقنية المسرحية المكلفة التى تعتمد عليها الكثير من المواضعات الغربية وفى هذا الإطار فإن تمثيل الطقس والكرنفال من خلال الدراما يشكل تلك "الرابطة الحميمة بين الفن والتراث " واللازمة لتفكيك الاستعمار (Gibbons1979:300) .

الفصل الثالث
التواريخ ما بعد الكولونيالية

ليس التاريخ حقيقة بقدر ما هو عرض

(Dening 1993:29)

عموما ما يقبل التاريخ اليوم باعتباره خطابا قابلا للتأويل مثله مثل أي خطاب سردى آخر (كالرواية) ، ويحاول جريج دينينج فى كتابه الذى يحمل عنوان ***لغة السيد بلاى البذيئة*** ***Mr. Bligh's Bad Language*** أن يقوم الطرائق التى يقوم من خلالها التاريخ بإعادة تقييم مستمرة للماضى بشكل يسهل إدراك الحاضر والمستقبل:"التاريخ ليس الماضى، وإنما هو وعى بالماضى يوظف لأغراض الحاضر" (1993:170) . يقع دنيينج تحت تأثير الإنجاز اللافت الذى أحرزه هايدن وايت، وهو ما يجعله- مثل المؤرخين المعاصرين الآخرين- يدين الكتابة التاريخية التقليدية (والتى يخرج فيها الحاضر بشكل طبيعى من خلال مسار ماضى تم بناءه) كما يطرح ممارسة للكتابة التاريخية تأخذ فى اعتبارها العمليات السياسية التى تنطوى عليها عمليات انتقاء وتنظيم وتقديم الأحداث باعتبارها تاريخا. هذا التطور الحديث نسبيا فى المنهجية التاريخية لا يتقاطع بشكل عام مع مؤامرات التاريخ الكولونيالى الذى غالبا وتحت زعم الحياد الأيديولوجى مايستبدل بالتواريخ المحلية والأصلية رؤية للماضى ذات مركزية أوربية. أى أن تاريخ أى مستعمرة غالبا ما يكون قد بدأ عندما وصل البيض وأية أحداث سابقة على الاتصال مع الأوروبيين تعد غير مرتبطة بالتسجيل الرسمى

الذى صار فيما بعد التاريخ the history، الذى هو بمثابة سردية مغلقة تم صياغتها على نحو يستبعد منها أية آثار لتواريخ بديلة . هذا الإقصاء للتواريخ الاصلية توازى مع وضع أنظمة الحكم الإمبريالية محل الأنظمة ذات الخصوصية الثقافية . على سبيل المثال تم تشجيع الكنديين الأصليين على القسم بولائهم "للملكة البيضاء العظيمة" والإشارة إلى الملكة فيكتوريا [(١)] وذلك بدلا من القسم بآلهتهم وقادتهم . وهكذا فان تبجيل الملكة أرسى نموذجا معرفيا خدع السكان الأصليين بموجبه ودفعوا إلى تقويض أنظمتهم الاجتماعية المتباينة وتحويلها إلى نظام واحد وجعل ملكة بعيدة عنهم وغير مهتمة بهم قائدتهم السياسية والثقافية والاقتصادية .

لقد تم تصوير التاريخ بشكل عام باعتباره حقيقيًا وغير متغير وموضوعى بالنقيض مع الخيال fiction الذى عرف باعتباره غير حقيقى ومتغير وذاتى وبينمايعتمد التاريخ فكرة المشروع project- مثلمايفعل العلم - فإن الخيال لا يفعل ذلك . على اعتبار أن الكثير من قيمة الصدق truth value(كما قصدها فوكو) الخاصة بالتاريخ التقليدى تنبع من حالة انغلاقه داخل صيغة مكتوبة ، فإن هذا التاريخ يعلى من شأن النصوص الخاصة بالمجتمعات التى تعرف القراءة والكتابة، بينما لا يأخذ فى الاعتبار كل السرديات الأخرى بالتعبير عنها جميعا باعتبارها خيال . ومن ثم فإن هذه التضادات الثنائية التى تشمل الحقيقة / الخيال و الأمى /غير الأمى إنما تساعد على شرعنة روايات معينة للتاريخ وإظهار روايات أخرى باعتبارها تفتقر إلى المصداقية من خلال إعادة تصنيف التواريخ الاصلية باعتبارها أسطورة myth أو خرافة أو إقصائها تماما لأنها غير مكتوبة استبعد المؤرخون والمسؤلون الكولونياليون كافة طرائق الحكى المخالفة لطرائقهم باعتبارها أقل دلالة ، ومن خلال استراتيجية مشابهة قام التاريخ

الاوروبى بتطبيق مفاهيمه الأحادية المرتبطة بالزمن الخطى ،والمكان المتشظى على مناطق طالما أدركت مفهومى الزمن والمكان على نحو مختلف . إن كانت هذه المحاولات لإعادة تنظيم العالم الكولونيالى ليتناسب مع الحسابات الأوروبية قد بدأت لهذه الأسباب، فإنها أيضا كانت تهدف إلى ضمان السلطة الكاملة على السكان المستعمرين colonised. وكثيرا ما كان يحرم هؤلاء الذين تعرضوا للغزو من طرح بديل لهذه السردية الرسمية إما بسبب غياب الأدوات الأولية، وعدم القدرة على الحصول على المعلومات، أو بسبب فقد احترام الذات أو حتى بسبب الإبادة الجماعية.

يحلل هذا الفصل الطرائق التى من خلالها يعاد تقييم التاريخ ، ويعاد توزيعه من خلال الدراما ما بعد الكولونيالية. وبدلامن مجرد وضع العروض المسرحية فى سياقاتها التاريخية سنركز فى هذا الفصل على الكيفية التى تعمد بها المسرحيات وكتاب المسرح إلى ابتناء سياقات خطابية discursive للحاضر الفنى والاجتماعى والسياسى وذلك من خلال تجسيد صيغ أخرى للماضى السابق على الاتصال مع الاخر، والماضى الإمبريالى، وما بعد الإمبريالى على الخشبة . وبعيدا عن المراجعة الأساسية لجزء من التاريخ عندما تخرج حقائق جديدة إلى النور تحاول التواريخ مابعد الكولونيالبة أن تحكى الجوانب الأخرى لقصة ما وتحاول تكييف ليس فقط الأحداث الأساسية التى تجوزها جماعة ما (أو فرد) وإنما أيضا السياق الثقافى الذى يتم من خلاله تأويل هذه الأحداث وتسجيلها. وإعادة بناء الماضى على هذا النحو عادة ما تكشف عن ظهور أصوات جديدة ، وأدوات جديدة لفهم ذلك الماضى. وهكذا يستبعد المنهج التاريخى الأمبريقى الذى أحضره المكتشفون والإرساليون، والمستوطنون إلى المقاطعات الكولونيالية باعتباره منهج غير مناسب لتسجيل الأحداث فى الزمان والمكان، وغير

كافٍ لتعيين مواسم الحصاد ، وأنماط المناخ، والحياة البرية. هذا الاهتمام ببناء التاريخ يعد أمراً حيويا بالنسبة لبرنامج العمل ما بعد الكولونبالى ، ذلك أن التاريخ يُنظر اليه باعتباره يحدد الواقع ذاته. ونتيجة لذلك تصبح عملية إعادة تقييم التاريخ بالضرورة سعيا سياسيا ذلك أن أن "النصوص ما بعد الكولونيالبة" - حسبما يرى ستيفن سليمون Stephen Slemon تعد محورية فى دائرة العمل الثقافى وفى نشر المقاومة ما بعد الكولونيالية ... وهكذا فان هذه الموضعة الاجتماعية للنص الأدبى تمنح النقد مابعد الكولونيالى و جوده الملموس فى عملية الصراع الاجتماعى، (1989:103). إن المشروع السياسى الخاص بتحرير التاريخ من الاستعمار قد يكون عملية معقدة تمامًا مثل عملية تأسيس وتدعيم التاريخ الإمبريالى الذى قدم لنا فى هيئة سردية /قصة اكتشاف المكان وتسميته، وغزو الثقافات، وإظهار الأبطال والأشرار والتنظيم الإدراكى للنتائج الزمنية.

إن تقاطع التاريخ مع الدراما - حسبما يذكر دينينج - ليس مجرد تقاطع عرضى. ويقتبس دينينج عن رولان بارت ليظهر أن التاريخ والدراما كليهما يقومان على تأويل واعٍ للأحداث:

> *يعد المسرح على وجه التحديد ممارسة تحسب مكان الأشياء كما تتجلى من خلال الملاحظة : إذا وضعت المنظر المسرحى هنا فسيراه المتفرج، وإذا وضعته فى مكان آخر فلن يراه، ويمكن أن أستثمر هذا التأثير الهائل والإيهام الذى يتيحه .*

(Dening 1993:295)

يناورالتاريخ بالضرورة من خلال طرح استراتيجى لوجهات نظر معينة وقمع وجهات نظر أخرى. تستثمر المسرحيات ما بعد الكولونيالبة العديد من استراتيجيات التقديم/ التمثيل المشابهة وذلك بغية إبراز منظورات تاريخية أخرى (أو تم تصنيفها باعتبارها منظورات الآخر) ومن ثم تفتت السلطة التى تقوم عليها الروايات الرسمية للتاريخ. يتطلب هذا المشروع التفكيكى الكبير ليس فقط إعادة التفكير فى محتوى التاريخ وإنما أيضا إعادة صياغة أشكاله البديهية. يرى كل من أشكروفت وتيفين أن:

أسطورة الموضوعية التاريخية تكمن داخل رؤية خاصة للطبيعة التسلسلية للسردية، وقدرتها على أن تعكس reflect نسق الاحداث التى تسجلها بشكل مماثل. إن المهمة ما بعد الكولونيالية إذاً ليست مجرد مناوئة رسالة التاريخ التى كثيرا ما وضعت المجتمعات ما بعد الكولونيالية على هامش مسيرة التقدم، وإنما الاشتباك أيضا مع الوسيط السردى ذاته لإعادة نقش بلاغة التمثيل التاريخى، ولاتجانس heterogeneity هذا التمثيل كما يصفه هايدن وايت .

(1995:356)

تنفض السرديات فى المكان فضلا عن الزمان وذلك فى الأنواع الفنية والأدائية، وعلى النقيض من أنماط التمثيل• الأدبية. بينما يجب تأويل الكلمات المكتوبة على صفحة ما بشكل متسلسل فإن المسرح يتيح إمكانية قراءة تزامنية لكافة الدوال البصرية والسمعية الموجودة فى النص باعتباره عرضًا. يسمح المسرح أيضا بمساءلة الجوانب المكانية والزمانية (الغائية) للإمبريالية كما يسهل عملية حكى/عرض الروايات المتناقضة للماضى والتى لا تشتمل فقط على عناصر مكونة مختلفة وإنما طرائق مختلفة لبناء هذا الماضى فى الحاضر. وهذه الممارسة تعد على درجة من الشمول

أكبر من مشروع إعادة صياغة النصوص الكلاسيكية الأوربية، والذى ناقشناه فى الفصل الأول ، فبينما يسمح الخطاب النقيض للتراث المعتمد بتقويض المجازات المرتبطة بالتراتبيات النصية الأدبية فإن التواريخ التى تشكل خطابًا نقيضًا تتناول أساسات الكولونيالية والطرائق التى تم من خلالها المصادقة على سلطة كولونيالية ما فى مكان معين من قبل الروايات التاريخية الرسمية.

إن كان التاريخ قد حدد على نحو تقليدى ملامح ماضى ما فإنه يكون قد حدد أيضا وضع الذات المستعمرة colonised فى هذا الماضى. إذاً فإن الجهود ما بعد الكولونيالية التى تهدف إلى إعادة صياغه السردية الأصل master narrative التاريخية والأوربية لا تهتم دائما بعمليات بناء التاريخ فى حد ذاته وإنما تهتم ببناء الذات فى التاريخ . وهذه العملية جوهرية وإشكالية بالنسبة للشعوب المستعمَرة colonised الذين انحصر دورهم "التاريخى" على وجه العموم فى دور" الآخر" . وتتيح الأنساق التمثيلية متعددة الشفرات فى المسرح فرصًا متباينة لاستعادة الذاتية مابعد الكولونيالية والتى لا تكتب فقط فى خطاب مكتوب وإنما تتجسد من خلال العرض. تبدو الذات ما بعد الكولونيالية فى أغلب الأحيان كيانا متشظيا تتحدد ملامحه من خلال بقايا تاريخ ما قبل الاتصال بالآخر الأوربى، وقوى السجل التاريخى الكولونيالى الرسمى، وتيارات الموقف الحالى. وقد تتشظى هذه الذاتية أكثر عندما تعيش الشخصيات داخل أنظمة (مثل نظام الفصل العنصرى) تفرض حدوداً مكانية وزمانية على الفعل الشخصى، وعلى الخطابات السياسية والفكرية. تنطوى التواريخ الوطنية – وهو مفهوم طالما تم التعبير عنه على نحو مجازى – على الأسئلة المرتبطة بالذات،و هو ما يعقد ادعاءات التاريخ الإمبريالى الذى يزعم الاكتمال و الاتساق و الصدق .

تشظية التاريخ الكولونيالى

تواريخ الاحتلال

إن تقويض التاريخ الإمبريالى عملية معقدة تتطلب أكثر من مجرد ملء فراغ فى حكاية مسكوت عنها أو استبدال السرديات ذات الخصوصية الثقافية بالسرديات التى تقوم على المركزية الأوربية. يقدم التاريخ بالضرورة مجالا منتجا يسمح بوجود الهجنة hybridity فى الدراما ما بعد الكولونيالية حيث تتعايش سرديات متعددة فى اتحاد ليس سهلا مع ذلك. وفى أغلب الأحيان تتنافس التواريخ مع أحدها الأخر لكى تشكل جدل معقد يخضع دائمًا للتغير وذلك عندما يدخل لاعبون جدد مجال التمثيل representation. إحدى الطرائق الأولى التى تتناول الثقافات مابعد الكولونيالية من خلالها التحيزات الأيديولوجية للتاريخ الإمبريالى تتم من خلال تأسيس سياق تتجسد من خلاله روايات للماضى تشكل فى حد ذاتها خطابًا نقيضًا . وحتى يتم تفنيد هذا المعتقد الخاطىء القائل بأن الشعوب المستعمرة لا/ لم تملك تاريخ خاص بها تقوم العديد من المسرحيات بتقديم جوانب من ماضى ماقبل الاتصال مع الآخر وذلك بغية إعادة تأسيس تقاليد، وحيازة تراث أو مكان، واستعادة أشكال متباينة للتعبير الثقافى. إن كانت هذه الأعمال تستثمر قيمة تاريخية دالة فيما استبعده الخطاب الغربى خطأً ووضعه فى دائرة ماقبل التاريخ فهى لا تقدم بالضرورة رؤية استاتيكية أو تشييئية للذوات التى يشتمل عليها هذا التاريخ. وبدلاً من تدويم مفاهيم خاطئة عن الماضى من خلال وضع مرحلة مل قبل الاتصال التى كان يسودها السلام فى مقابل الماضى ما بعد الاتصال والحاضر المشحونين بالتوتر يقوم أيضا عددمن كتاب الدراما بإبراز المعارك والخلافات التى ميزت الزمن السابق على الغزو الأوربى. ففى كتابه ***تصادم الهياكل : صراع آلهة البحر الاحمر القدامى***

Collision Of Altars: A Conflict Of The Ancient Red Sea Gods (1977) يقدم تسيجاى جابرى ميدهين Tsegaye Gabre-medhin رؤية لتاريخ أثيوبيا فى القرن السادس. فى هذه الدراما الشعرية نجد منادى crier الملك وهو يتحدث عن المملكة الأثيوبية القديمة ويملأ بها ذاكرة الأحفاد، تلك المملكة التى ظلت حية على مدار ثلاثمائة عام فى الوقت الذى تقوضت فيه إمبراطوريات آخرى. ويسترجع منادى الملك قوة الأثيوبيين القدامى بشكل يمنح من خلاله ذاكرة للأثيوبيين المحدثين والذين تنبنى ذاكرتهم على وثائق زائفة عن تاريخ ما قبل الاتصال.

تشكل الروايات الرسمية لفترة ما بعد الاتصال فى العديد من البلاد أكثر الأهداف التى يشتبك معها الخطاب النقيض ليس فقط لأن الإمبريالية أحدثت قطيعة فى طرائق تسجيل التاريخ التقليدية، وإنما لأن هذه القطيعة المعرفية غالبا ما كانت تقدم باعتبارها طبيعية، وغير قابلة للجدل. ويميل التاريخ الكولونيالى على وجه الخصوص لأن يوحى بأنه لم تكن هناك مقاومة تذكر للغزو الإمبريالى وإن كانت الأداب ما بعد الكولونيالية تكشف عن العكس. ومن خلال تأسيس سرديات نقيضة وسياقات نقيضة تدحض - أو على الأقل تبعد عن المركز - الروايات التقليدية للتاريخ ،تؤكد الثقافات المهمشة على ضرورة وجود نقطة بداية أكثر عدلاً و أكثر تمثيلاً لهم يمكن من خلالها التفاوض حول هوية ما بعد كولونيالية. يضع والى أوجونيمى Wale Ogunyemi فى مسرحياته التاريخية الذوات الكولونيالية فى مقابل شعب نيچيريا لإبراز جوانب التاريخ التى كثيرا ما تتعرض للنسيان أو التحريم.فمسرحية *Kiriji* (1970) على سبيل المثال تصف بالتفصيل المعارك المختلفة بين شعوب اليوروبا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وهذه الصراعات تعقد التواريخ الثنائية binarist والتى تقوم على مفاهيم الصراع البسيط بين المستعمِر coloniser وجماعة المستعمَرين colonised المتحدة مع بعضها البعض. وفى المسرحية نجد شعب الإكيتيبارابو يهاجم

شعب الإيبادان لكى يبيعوهم عبيدا، ووجود الإدارة الكولونيالية والإرساليات لا يفعل شيئا لإحلال السلام، فنجد القس وود الذى لايفهم أهمية الحرب بالنسبة للمشاركين فيها يقلل من حجمها وذلك عندما كان يطلب- على نحو غير فاعل- من أور ملك أوتن أن يوقف هذا النزاع القبلى عديم الجدوى (1976:44).وهكذا فان مسرحية ***Kiriji*** تعيد حكى التاريخ المبكر لنيچيريا الكولونيالية وذلك فى سياق يوحى بأن الصراعات المعاصرة بين قبائل اليوروبا (وكذلك تلك التى بين شعوب اليوروبا وشعوب إيبادن) كانت موجودة قبل الحكم الإمبريالى . أيضا فان مسرحية ***أوجونيمى*** التى تحمل عنوان ***حرب إيجاى (1970)Ijaye War*** تفصل الأحداث التى وقعت فى القرن الساس عشر والتى قد تكون تعرضت للتهميش فى كتب التاريخ الكولونيالى، هذا إن ذكرت من الأساس. إن كانت هذه المسرحيات تجد سياقات جديدة للتاريخ الكولونيالى فإنها تقدم أكثر من مجرد روايات بديلة أو ثانوية للحروب المختلفة: فهى تصور لنا الباعة فى الأسواق والمهرجانات التى تقام رغم الحرب، والأضحيات الطقسية ، وأغانى الشكر والحرب وتفاصيل أخرى متعلقة بتاريخ نيچيريا والتى لم تذكر فى السردية الأصل الخاصة بالإمبريالية إلا باعتبارها غرائب أنثروبولوجية، وليس باعتبارها جوانب جوهرية فى حياة مجتمعات حية. ومن خلال تقديم تاريخ الثقافات القوية التى تسلل إليها الأوروبيون نجد أن مسرح أوجونيمى يستعيد الإحساس بالعديد من التواريخ المحلية التى تعرضت للكشط بفعل التسجيل التاريخى الرسمى الأحادى التوجه .

إن تقديم الحروب الإمبريالية داخل سياق التاريخ الاجتماعى المحلى يمنح الثقافة المستعمَرة ذاتها وليس فقط الحرب فاعلية سياسية متجددة. ويرتبط بهذا المشروع الاستعادى على نحو جوهرى الطرائق التى يتم من خلالها إدراك ونشر سرديات الماضى. إن عرض الصيغ الأصلية لتجسيد لحظة تاريخية يعزز مصداقية التواريخ المحلية، ويميزها عن الوثائق النصية والرسمية. على اعتبار أن المجتمعات غير الغربية

عادة مالا تتبنى منهج التاريخ الإمبريالى الذى يقوم على الحساب الكرونولوچى الذى يستند إلى الحقائق، فإن إعادة صياغة الماضى فى المسرح ما بعد الكولونيالى ترتبط أيضا بإعادة تأسيس صيغ صناعة وحفظ التاريخ فى مرحلة ما قبل الاتصال، فعلى سبيل المثال يستخدم أوتبال دوت Utpal Dutt فى مسرحيته ***التمرد العظيم عام ١٨٥٧ (الماها فيدروها)*** (1973) ***The Great Rebellion 1857(Mahavidroha)*** التقاليد الملحمية للسرد الشفاهى الهندى ذلك أنها تسمح بتقديم سرد تاريخى لتجارب أجيال متعددة لعائلة هندية فى حروبهم ضد الإنجليز. ومن ناحية الأسلوب تستعير المسرحية أيضا من صيغ الچاترا jatra البنغالية، وهى عبارة عن تقليد مسرحى يعتمد على وجود فعل مكثف وتعبير شعرى يهدفان إلى تقديم صياغة أسطورية للموضوع الذى يتم تناوله. ومن خلال المزج بين سرد تاريخ عائلى،وبحث الآثار التى خلفتها الثورة الصناعية الإنجليزية على صناعة الأنوال اليدوية، يقوم دوت ببناء سردية مقاومة تتسم بالخصوصية والقدرة على التمثيل representation الشامل. تتحدى مسرحية ***التمرد العظيم*** التاريخ والأشكال الأوروبية المرتبطة بالمركز الإمبريالى الذى يحد من قوة التقاليد الهندية المحلية وقدرتها على إعادة تجسيد هذه اللحظة التاريخية. تهدم المسرحية أيضًا الأسطورة القائلة بأن السلطة البريطانية كانت مطلقة فى الهند فى القرن التاسع عشر: فالذات المستعمَرة colonised تقدُّم باعتبارها أكثر تشخصًا وامتلاكًا للسلطة مما تفترضه ثنائية المستعمِر coloniser/ المستعمَر Colonised, بينما يبدو المستعمِر coloniser أقل فاعلية مما هو مفترض على وجه العموم. هذا التقويض لتلك الثنائية يهدم السلطة الكولونيالية التى تستحوذ على الماضى، ويفرض وجود عمليات إعادة تقييم للتورط الهندى المعاصر فى مؤسسات القهر، كما يستثير أعضاء الجمهور ويدفعهم إلى مقاومة تلك الدروس القائلة بأن التاريخ الإمبريالى هدفه نقل المعرفة.

إن التمثيلات الدرامية للماضى- فى الكثير من الأحيان- تتعدل بفعل المكان والمناسبة، وأسلوب العرض والأطر الميتامسرحية لعرض معين. ويتفق ذلك مع المفهوم ما بعد الكولونيالى القائل بأن التاريخ عبارة عن خطاب "يجد حافزه الثقافى، وشرطه الأيديولوچى" فى الحاضر (Slemon 1988: 159). ومن بين الحالات اللافتة فى هذا الإطار العرض الترينيدادى الذى قدم عام ١٩٩٣ لمسرحية C.L.R. James التى تحمل عنوان ***اليعاقبة السود*** [٢] (1936) ***The Black Jacobins*** والتى أخرجها رول جيبونز وقدمها فى ساحة فى مدينة كوريب Curepe فى بورت أوف سبين Port of Spain. وتقدم المسرحية معالجة تفصيلية للأحداث الرئيسية التى وقعت إبان ثورة ١٩٧١ فى هايتى، وتعرض للصراعات التى دارت بين الفرنسيين والإنجليز للسيطرة على المستعمرة هذا فضلاً عن تقديم تجسيد مسرحى للأفراد الأساسيين الذين لعبوا دوراً فى عملية تمرد العبيد. ومن خلال تقديم خشبة مسرحية مفعمة بالفعل الدرامى ودائمًا على صلة بحشود القرويين المحيطيين بها، يؤكد جيبونز على الجذور الفلكلورية لثورة استمدت قوتها من الرقصات والأغانى وطقوس القودان التى كان يمارسها العبيد. أيضًا فإن اختيار جيبونز للوسيط والأسلوب يربط بين المسرحية وأحداث شغب الكانبوليه التى وقعت بعد قرن من اللحظة التاريخية التى تتناولها المسرحية. فى الوقت ذاته فإن استخدام إطار مضاف ومخاطبة الجمهور بشكل مباشر فى العديد من اللحظات أثناء الفعل الدرامى وضع نص العرض بشكل راسخ داخل سياق التسعينيات. وهذا الإطار المضاف جعل من الدراما التاريخية التى وضعها چيمس مسرحية قروية يعاد تجسيدها من قبل الأحفاد الحاليين للعبيد المتمردين تعبيراً عن احتجاجهم على انتهاكات حقوق الإنسان فى هايتى المعاصرة. وعلى غير المتوقع تتوقف المسرحية الداخلية فى بعض الأحيان عندما يقوم "تون تون ماكوت" Macoutes الشرير (والذى يمثل النظام العسكرى فى هايتى) بغزو الجمهور ومنطقة اللعب بشكل يجسد على نحو مؤثر المدى الذى وصلت إليه الحياة اليومية، والتى أصبحت تحت سلطة

نظام سياسى فاسد. ولم يكن ذلك مجرد وسيلة لعصرنة contemporise تاريخ يفرض نفسه ، وإنما وضع جيبونز هذا الإطار الميتامسرحى لهز قناعات الجمهور، وتوبيخه على تلك اللامبالاة الكاريبية العامة إزاء الوضع فى هايتى، وهى دولة كانت تمثل حتى القرن العشرين رمزاً للأمل والرجاء للسود فى مناطق الشتات الأفريقى.

ومن ناحية أخرى فإن رفض وجود نظام سردى مريح فى هذا العرض لمسرحية *اليعاقبة السود* كان له صدى ذا طابع محلى: وكما لاحظ أحد النقاد فإن ذلك استفز ذاكرة أهل ترينيداد ليتذكروا محاولة الانقلاب التى وقعت على جزيرتهم عام ١٩٩٠ ، وليدركوا كيف يمكن أن يكون الاستقرار السياسى أمراً ثمينًا (Ali 1993:5) .

تواريخ المستوطنين

يمثل التاريخ قضية لها حساسيتها الخاصة بالنسبة لمجتمعات المستوطنين وذلك للوضعية المتناقضة لهذه المجتمعات داخل النموذج الإمبريالى باعتبارها مجتمعات مستعمِرة ومستعمَرة فى الوقت ذاته. وتوحى كلمة المستوطنين بتجريد الشعوب الأصلية من أراضيها، وتحطيم ثقافاتها على نحو جزئى. ورغم ذلك فإن تواريخ المستوطنين لاتكرر بشكل بسيط المجازات المميزة للسرديات الأصل؛ بدلاً من ذلك تهتم هذه التواريخ غالبًا بتأسيس أصالة لمجتمع ما تعرض للإقصاء بعيداً عن المركز الإمبريالى، وفى الوقت ذاته تغرب عن الأرض المحلية والثقافة الأصلية. وفى هذا الإطار يشكل العديد من تواريخ المستوطنين خطابات نقيضة للروايات الإمبريالية وإن كانت متميزة عن التواريخ الأصلية. إن هذه العلاقات المتباينة مع التاريخ تشير إلى تنوع وتعقد التجربة مابعد الكولونيالية، كما تتطلب من النصوص التاريخية الإقرار بمصالح المخالفين والمعادين للكولونيالية. وقد ناقش كل من شارون بولوك من كندا ، وميرڤن طومسون من نيوزلندا ، ولوى ناورا من أستراليا الكيفية التى يمكن من خلالها

لكتاب المسرح فى بلادهم مقاومة الاستقصاء المسرحى للماضى تحت انطباع خاطىء هو أن تواريخهم مملة أو لاتحفل بأحداث هامة.[٣] إن هذه الدول كما هو واضح لم تكن طرفًا فى حرب ضروس تشكل تاريخًا إلا أن هذا الزعم الزائف حول ماضى ساده السلام يتجاهل المذابح (أو حتى محاولات الإبادة الجماعية) التى تعرض لها السكان الأصليون، ويقلل من حجم العنف الكامن فيما يسمى الأحداث التاريخية- مثل الحرب بين الفرنسيين والإنجليز للسيطرة على المستعمرات الكندية- وينكر التوترات الناشئة بين الإمبريالية والقوى الوطنية حول قضايا من قبيل الاستقلال. وهذا الإقصاء أو الإخفاء للأحداث المؤسفة إنما يبرز مفهوم الانتقائية selectivity الذى يقوم عليه التاريخ. إن المسرحيات غير الأصلية non-indigenous التى تهتم بمسألة التاريخ غالبًا ماتشارك (وإن كان ذلك يتم بشكل غير مقصود) فى أنساق الأساطير السائدة فى مجتمع ما حتى وإن كانت تحاول التعبير عن روايات للماضى تتعرض للقهر. وتتسم مثل هذه المسرحيات بالمتناقضات الخاصة بوضعها باعتبارها نصوص تم بناءها بواسطة ولأجل ذوات المستوطنين. ومثل هذه المتناقضات تزحزح التراتبيات القديمة دون طرح أنظمة تميز جديدة .

غالبًا ماتضطر نصوص المستوطنين إلى مساءلة التاريخ الإمبريالى من خلال الهجوم التفكيكى المباشر على أنماط الحبكة السردية المرتبطة بها، وذلك دون اللجوء إلى تقاليد ماقبل الاتصال بالأوروبيين أو أنساق المعرفة غير الغربية. تعرض كل من مسرحيتى (1988) ***1841*** لمايكل جاو Michael Gow ***وكراهية*** (1988) ***Hate*** لستيفين سيويل Stephen Sewell للتاريخ الأسترالى الرسمى باعتباره شبكة من الأكاذيب صممت لإنتاج خطابات وطنية تخفف من التوترات الناجمة عن ثقافة المستوطنين. وقد كتبت هاتان المسرحيتان خصيصًا للاحتفال بمرور قرنين على استيطان (غزو) أستراليا من قبل الأوروبيين؛ وتشكل هاتان المسرحيتان هجومًا مؤثرًا على

التاريخ الإمبريالى ليس فقط لأنهما تطرحان وجهات نظر مخالفة حول التاريخ الجمعى لبلد ما، ولكنهما أيضًا (ولعل ذلك هو السبب الأكثر أهمية) تجاسر على نشر هذه الآراء فى مناسبة تم تنظيمها رسميًا للاحتفاء بأمة ما؛ [٤] استخدم "جاو" توقعات كل من الجمهور والجهة الممولة كسياق يمكن من خلاله تدعيم طرحه السياسى، حيث كتب "مسرحية مهرجانية سارت فى الاتجاه الخطأ" (1992:5) وبذلك نقد توجه هذه الاحتفالية إزاء مسألة التاريخية historicity. ويختار "جاو" سنة لم يحدث فيها شيء طبقًا للسجلات الرسمية، ثم يقدم مسرحية ميتاتاريخية تقوم على الانعكاس الذاتى، وهى مسرحية لاتدور حول المجتمع الأسترالى عام ١٨٤١ بقدر ماتدور حول الكيفية التى يتم بها ابتناء هذا الماضى فى اللحظة الحاضرة ولأية أغراض. وهكذا يستعلن التاريخ باعتباره نصًا قصديًا intentional text- وهو فى هذه الحالة نص ممزق بفعل النوازع المتصارعة التى تهدف إلى أسطرة mythologise وكشط المآتم التى اقترفها النظام المدان. وتظهر المسرحية كيف أن الأسطورة، التى عادة ماتندرج مع الخيال fiction فى ثنائية التاريخ/ الخيال يتم استعادتها على نحو به مفارقة ساخرة فى الاحتفالات الاسترالية عام ١٩٨٨: إن التاريخ الإمبريالى يدين الأسطورة، وفى الوقت نفسه يؤسطر ذاته . يبرز سيول أيضًا عمليات التقطير الانتقائى والنسيان الاستراتيچى التى يتبعها التاريخ. وعلى الرغم من أن سياق مسرحية ***كراهية*** هو الحاضر إلا أنها أيضًا تشكل أمثولة parable عن الاستيطان وإن كان طابعها مابعد الكولونيالى يتضح بشكل أكثر إيجاز. بينما يستخدم جاو مسرحيته المهرجانية الملحمية النقيضة للتاريخ لتوسيع الفجوات الموجودة بالسجل النصى الإمبريالى فإن سيول يقوض زعم التاريخ بالحيادية وذلك بإماطة اللثام عن السلطة الأبوية داخل العائلة باعتبارها معادلاً لتاريخ المجتمع بأكمله. إن الأنماط المجازية التى تنطوى عليها كل من المسرحيتين ليست عرضية فى هجومها الموجه على التواريخ التى تقوم على الاحتفاء بالذات والتى يصادق عليها أغلب الأستراليين البيض الموجودين فى الاحتفالية وكما يقول سليمون

"إن أى شيء يقال يقابله المجاز (الآليجوريا) بشيء "آخر"؛ وهكذا يمثل المجاز تفرقًا أو انقسامًا في اتجاه العملية التأويلية" التي تخترق المجازات الإمبريالية (1987:4).

يستخدم ريك سالوتين Rick Salutin في مسرحيته ***الكنديون Les Canadiens*** المجاز ليس بغرض تفكيك الخطابات الإمبريالية بقدر مايستخدمه لاستجلاء التوترات القائمة بين المستوطنين الذين يتحدثون الإنجليزية وأولئك الذين يتحدثون الفرنسية في كندا وذلك منذ الغزو البريطاني للفرنسيين في منطقة سهول إبراهام عام ١٧٥٩.[٥] إن اختيار المؤلف المسرحي للعبة الهوكي باعتبارها مجازاً مراوغًا ليمسرح من خلاله تاريخ أكبر الانقسامات الثقافية التي تعرضت لها كندا- هذا الاختيار يعد مناسبًا على نحو خاص ذلك أنه يؤكد فكرة أن الخطابات الوطنية تتجمع حول الصراع والمنافسة. يركز الفصل الأول من المسرحية على الكيفية التي علا بها نجم فريق مونتريال للهوكي المسمى بالكنديين Les Canadiens وذلك في الاتحاد الرياضي الأول بكندا. إن هذا التجسيد المكاني والمفهومي لمباريات الهوكي مع تمثيل ما أسماه سالوتين "بتاريخ المقاومة المتقطع" في كيبيك ضد الإمبريالية البريطانية / الأنجلوفونية (1977:13) كل ذلك يؤسطر mythologises فريق الكنديين باعتبارهم ورثة شعب محبط ومستغل. وفي هذه المسرحية يتم عمل إعادة صياغة مجازية للهزائم السياسية التي منيت بها كيبيك وتحويلها إلى سلسلة من الانتصارات الرياضية؛ وتضم هذه الهزائم تمرد عام ١٨٣٧، وأزمة التجنيد التي وقعت إبان الحرب العالمية الأولى وأحداث شغب جبهة تحرير كيبيك التي في الستينيات. ومن جهة أخرى ينشغل الفصل الثاني أساسًا بنزع الأسطورة عن الفريق، ووضعه داخل إطار الثقافة الكندية المعاصرة، وعندئذ نرى أن الفعل السياسي الحقيقي يخرج خارج دائرة الرياضة وذلك عندما تقل أهمية الهوكي أثناء الانتخابات المحلية التي تقام عام ١٩٧٦.

إن قسمى المسرحية معًا يتتبعان ميلاد ونمو ونضوج العملية السياسية فى كيبيك" (Miller 1980:57)، ويظهران فى الوقت ذاته أن أساطير الهوية تتقاطع مع الوعى التاريخى. قدمت مسرحية الكنديون (التى اعتبرها الكثيرون مسرحية استطاعت أن تقبض على روح زمنها) للجماهير عبر كندا فرصة تأمل قضايا الوحدة الوطنية، وذلك عشية الاضطراب السياسى الناجم عن انتصار حزب Patri Quebecois.

استعادة أبطال مفقودين

هناك استراتيجية خاصة تتبعها التواريخ التى تقوم بعملية المراجعة revisionist فى كل من مستعمرات الاحتلال ومستعمرات المستوطنين ألا وهى استعادة شخصيات ذات طابع معارض وتقويضى وتحويلهم إلى أبطال. وهكذا نجد شخصيات من قبيل قائد تمرد ضد قوات الاستعمار أو شخصية عرفت تاريخيًا بأنها شخصية شريرة يتم إعادة بنائها فى المسرح مابعد الكولونيالى لتلعب دوراً بارز للغاية فى عملية الصراع من أجل التحرر من الحكم الإمبريالى. ومن بين هؤلاء المتمردين الملونين métis كان لوى ريل Louis Riel الذى تم استعادة شخصيته فى العديد من المسرحيات الكندية، ومن بينها مسرحية ***Riel*** (1967) لجون كولتيه John Coulter ومسرحية أخرى استعادت شخصيته على نحو أكثر إمتاعًا وهى مسرحية (1973) ***Gabe*** لكارول بولت Carol Bolt والتى لاتعيد فيها الصياغة التاريخية لشخصيتى ريل وجابرييل دومو Gabriel Doumont فقط وإنما تعيد تجسيدهما باعتبارهما من بين الشخصيات المعاصرة من الملونين الذين يسكنون الحضر والذين تحررت أذهانهم من الوهم. وعلى نحو مماثل يقدم إبراهيم حسين Ebrahim Hussein فى مسرحيته ***Kinjektile***(1970) المعركة التى شنها نبى من تنزانيا على القوات الألمانية الغازية. ويقدم Kinjektile مقاومته للإمبريالية الألمانية فى صياغة مجازية قائلاً : إن تمرده سوف تعتبره الأجيال

التالية أمراً أسطوريًا. أيضًا يتم بعث شخصية المناضل العسكرى ستيفن بيكو فى عدد من المسرحيات فى جنوب أفريقيا ومنها (Mtwa et al., 1983) *Woza Albert*، والتى تحيى أيضًا شخصيات ثورية أخرى متعددة مناهضة لنظام التمييز العنصرى. وفى الكاريبى يحتفى كل من روجر ميز Mais فى مسرحيته *George William Gordon*(1976) وفرقة سيسترن فى مسرحيتها (1980)*Nana Yah* بشخصيات معينة من بين المناضلين فى سبيل الحرية الوطنية فى چامايكا؛ كذلك يحتفى ديريك والكوت فى مسرحيته (1950) *Henri Christophe* بواحد من زعماء الثورة فى هايتى. فى كل من هذه الأمثلة يعاد بناء الماضى من خلال منظورات المستعمَرين colonised الذين يكشفون "حكاياتهم" ويركزونها على شخصية أسطورية [٦]، ومن خلال ذلك يحررون التمثيل التاريخى من قبضة الإمبريالية.

تعد مسرحية محاكمة **ديدان كيماثى** *The Trial of Dedan Kimathi*(1976) لمؤلفيها الكينيين "نجوجى واثيونجو" وميسير جيتا موجو واحدة من أكثر الشخصيات حيوية ، والتى تعرضت تاريخيًا للتحقير. تقوم المسرحية بعمل مراجعة للروايات التاريخية المتعلقة بانتفاضة الماو ماو فى الخمسينيات وذلك عندما قاوم الكينيون السيطرة والاستغلال البريطانيين. إن أول رؤية تاريخية للماو ماو والتى كتبت من منظور كينى بعد ثلاثة عشر عامًا من الاستقلال تتيح الفرصة لإيفاء قادة مثل "كيماثى وا واتشيورى" و"مارى نيانچيرو" حقهم من الثناء. تقدم المحاكمة ذاتها فى سياق يسمح بالاحتفاء بالعديد من أعمال كيماثى ذلك أنه لايصور فقط باعتباره "مجرم" كما وسمته الحكومة الكولونيالية وإنما يقدم أيضًا فى دوريه باعتباره قائداً ومعلمًا. وفى المحاكاة الرسمية التى يخضع لها كيماثى والتى تسير حسب المفهوم البريطانى للعدالة والنظام لا يأخذ القاضى الأبيض فى اعتباره إلا قوانين الخيانة التى وضعتها الحكومة الكولونيالية وذلك عند إصداره لحكمه. إلا أن الجمهور يمنح الفرصة

للحكم على كيماثى، وذلك فى صورة ممتدة لمجاز المحاكاة ومنذ البداية تستعلن بوضوح قوة الجماعة، ورد فعلها إزاء كيماثى؛ وينقسم طاقم المؤدين الضخم إلى المغنين (الذين يؤدوا أغانى الكيكويو والسواحيلى) الذين يتطلعون إلى نهاية الحكم الإمبريالى، وأولئك الذين يقفوا خلف المغنين ليعيدوا تجسيد تاريخ الاستغلال الكولونيالى ابتداءً من تجارة العبيد وتاريخ مزارع البيض، وانتهاءً بالتمرد على الحكومة الكولونيالية البيضاء. ليست المسرحية مجرد تقديس لسير الأبطال أو تكأة للاحتفال بحركة التحرير، وإنما تقدم للجماعة طرق للعمل معًا بعد الماو ماو وبعد إعدام كيماثى. الشخصيات الأخرى مثل المرأة والصبى والفتاة يمزجون الماضى مع الحاضر والمستقبل. وتصبح هذه الشخصيات التى تفتقر إلى اسم رمزاً للأمة تؤكد على أهمية اتحاد الشعب مرة أخرى وإتباعه فلسفة كيماثى التى تقوم على السلام والعدل. انشغلت كينيا فى مرحلة الستينيات والسبعينيات بالشقاقات بين الجماعات القبلية المتناحرة والواقع الاقتصادى الذى فرضته الكولونيالية الجديدة والمتجسد فى تزايد أعداد الشركات متعددة الجنسية التى عملت على استمرار الحكم فى قبضة أقلية صغيرة وثرية. تشكل مسرحية *محاكمة ديدان كيماثى* تحذيراً ضد هذه العوامل المتباينة التى تهدد بتقويض كينيا باعتبارها مجتمعًا مستقلاً.

تستخدم المسرحية المحاكاة الساخرة فى تصوير العديد من المستوطنين البيض الذين تصيبهم انتفاضة الماو ماو بالقلق، وإن كانت هذه الشخصيات لاتمنح اهتمامًا كافيًا فتتطور إلى صور كاريكاتيرية كاملة حتى عندما تتحول المحاكمة إلى استعراض للطبيعة الهزلية "للعدالة" فى محاولة لتجريد السلطة الكولونيالية من قوتها. ويظهر فى هذه المسرحية الضباط البريطانيون والمستوطنين وقد أصابهم الخوف، وهو مايدعم الرؤية التاريخية التى تراجع الماضى، والمقدمة فى هذه المسرحية، حيث نجد أن التهديد الجاد الذى تسببه انتفاضة الماو ماو يدعم ويعزز مقاومة الكينيين. وبينما نجحت

المسيحية فى تحجيم بعض مؤيدى التمرد وإخضاعهم مرة أخرى للسيطرة الإدارية الكولونيالية، لايذعن كيماثى لتعاليم الكتاب المقدس؛ فتحويل الخد الآخر * بالنسبة له يمثل قبولاً آخر للقهر والاستغلال اللذان تعرض لهما الكينيون منذ اتصالهم بالأوروبيين. وهذا الرفض للمسيحية يشيع فى العديد من المسرحيات الأفريقية، كما يمثل رفضًا لمنح المصداقية لواحدة من الأحداث الأساسية فى التاريخ الإمبريالى، فقد كانت أول لحظة اتصال مع الغرب عندما فتحت الإرساليات الطريق للمستوطنين والحكومات الكولونيالية إلى أفريقيا. وإذ يصبح كيماثى بمثابة أيقونة للمقاومة فإنه يتيح مجالاً تاريخيًا يمكن من خلاله تقويض القناعات الخاصة بفوقية البيض، ومن ثم استنفار الكينيين المعاصرين لمقاومة حكم البيض. إن إعادة تشكيل حياة ديدان كيماثى وزمنه على هذا النحو تخلق حدثًا مسرحيًا يمكن من خلاله استنفار وتعليم وامتاع الجماهير المحلية. فى الوقت ذاته فإن المسرحية- مثل التواريخ مابعد الكولونيالية الأخرى التى ناقشناها هنا - تزيح السلطة الأحادية التى تحوزها السردية الأصل التى دونها التأريخ الخاص بالإمبريالية .

تواريخ النساء

تسمح مراجعة التاريخ أيضًا بإعادة الاعتبار لجماعات المصالح التى تم إقصائها من السجلات الرسمية لأنها كانت ضحايا التحيز أو العقاب أو لأنها لم تمنح حق الكلام. إن استعادة تواريخ النساء يرتبط بشكل خاص بموضوع النقاش هنا، وطالما كان ذلك مهمة جوهرية اضطلعت بها النساء فى كافة أنحاء العالم. إلا أنه من الأهمية بمكان أن

---

* الاشارة هنا إلى أحد أقوال المسيح : "من ضربك على خدك الأيمن حول له الآخر أيضًا." (المترجم)

نتذكر أن الطرائق التى تم من خلالها "استعادة النساء بالكتابة " إلى التاريخ تتباين بشكل شاسع من دولة إلى أخرى، وأن تداخل خصوصيات العرق والهوية الجنسية gender والطبقة يعقد بالضرورة مفهومًا/ممارسة مثل النسوية feminism؛ فإذا ما كانت النزعات النسوية الأمريكية والبريطانية والفرنسية تزعم جميعًا بأنها تختلف عن بعضها البعض على نحو لافت، فإن الفجوات الموجودة بين النزعات النسوية الغربية وتلك الموجودة فى العالم الثالث لابد وأن تكون أوسع. وجهت الكاتبة المسرحية والروائية الغانية آما أتا أيدو Ama Ata Aidoo نقدها إلى عضوات الحركات النسوية الأوروبية [(٧)] لأنهن شكلن موجة جديدة من الإمبرياليات اللاتى يتقن إلى غزو أفريقيا ؛ وإن كان هؤلاء قد شكلن مذهبًا سياسيًا خاصًا إلا أنهن ظللن على جهلهن بثقافة وتاريخ واحتياجات جماعات النساء الأفريقيات. إن المثاليات الغربية الخاصة بالمساواة فى الأجور والمساواة فى الحصول على فرص العمل، والحرية الجنسية ليست بالضرورة هى ماترغبه كل النساء. فضلاً عن ذلك فإن الميل الغربى إلى تجميع النساء المنتميات إلى ثقافات مايسمى بالعالم الثالث معًا (وفى تعارض زائف مع العالم الأول) إنما يستبعد الاختلافات بينهن وينتج تجانسًا زائفًا يحد من فرص تحديد معالم الذات. وتزعم تشاندرا موها نتى فيما يتعلق بتلك العبارة الفضفاضة "نساء أفريقيا" أن مثل هذه الهويات الجمعية تستدعى :

> *وجود وحدة كونية لاتاريخية ahistorical بين النساء تتأسس على تصور تعميمى عن تبعيتهن. وبدلاً من تحليل تشكل النساء داخل جماعات سياسية واقتصادية- اجتماعية فإن التوجه التحليلى المشار إليه يحدد تعريف الذات الأنثوية فى الهوية الجنسية مع التجاهل التام للهويات الإثنية وتلك المرتبطة بالطبقة الاجتماعية .*

(1991:64)

إن تجاهل النسوية الغربية لمسألة العرق على وجه الخصوص أدى- من الوجهة التاريخية- إلى إضعاف قوة هذه الحركة فيما يتعلق بمفهوم التمثيل representativeness كما أدى إلى تحجيم جدواها باعتبارها نموذج شامل للفعل السياسى. ومن ثم ترى تشيريل چونسون أوديم Cheryl Johnson Odim أن الهوية الجنسية الكوكبية ستصبح أمراً قابلاً للتحقق فقط فى اللحظة التى لاتلقى فيها بظلها على فئات تصنيفية أخرى :

> *إن لم تشتبك الحركة النسوية مع قضايا العرق والطبقة الاجتماعية والإمبريالية فلا يمكن أن تكون ذات تأثير فى تخفيف القهر الذى تعانيه معظم نساء العالم.... إن السود من النساء على وعى بأن نزعة التمييز العنصرى كانت تتسرب إلى حركة المرأة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.... لذا فإن هؤلاء فى حيرة من أمرهن إذا كانت عضوات الحركة النسوية من البيض سوف يتبنين الصراع ضد التمييز العنصرى بنفس الحماس الذى يشجعن به النساء السوداوات على مشاركتهن فى الصراع ضد التمييز الجنسى.*
>
> *(1991: 321:2)*

وتستشرف چونسون أوديم وجود حركة نسوية توحد النساء دون التعيين المسبق لمكانهن .

بينما تحذر هؤلاء الناقدات من مخاطر التأكيد المبالغ فيه على تصنيفات الهوية الجنسية تشير رى تشاو Rey Chow إلى السرعة التى تندمج بها الهوية الجنسية الخاصة بالمرأة الصينية فى عرقها :"إن المرأة الصينية التى ترزح إلى الأبد تحت عبء الأبوية والإمبريالية تتلاشى بطبيعة الحال. وعندما تظهر إلى حيز الوجود فهى لاتظهر "كامرأة" وإنما تظهر باعتبارها "صينية" (1993:88). وبالمثل فإن الخطاب الغربى فى

أغلب الأحيان يشخص النساء الهنديات من خلال العرق لا من خلال الهوية الجنسية. وكما يزعم راچيسوارى ساندر راچان ، إن "امرأة العالم الثالث" باعتبارها ذاتًا أصبحت رمزًا فضفاضًا، كما أصبحت ضحية ليس فقط للأبوية الكونية بل أيضًا للأصولية الدينية فى العالم الثالث" [٨] (1993:15) . إن الوضعيات/ الذاتيات التى تشغلها النساء يجب إعادة موضعتها repositioned نقديًا لمنع إدراج أى فئة من فئات الاختلاف/الهوية تحت فئة أخرى. وعلى نحو مشابه يجب تفهم واحترام المشروعات النسوية الخاصة بهؤلاء النساء. وأن نزعم – كما يفعل بعض النقاد الغربيين– أن التنمية الاقتصادية تمثل أولوية بالنسبة لكل نساء "العالم الثالث" هو بمثابة تجاهل لكل من تنوع النساء اللاتى تم تمثيلهن/إساءة تمثيلهن تحت هذا المصطلح، وتنوع الأهداف التى يرمين إليها .

إن الروابط التاريخية بين الإمبريالية والأبوية توحى بأن الهوية الجنسية تعقد الوضع الذى تشغله الذوات المستعمَرة colonised وإن تم ذلك بطرق مختلفة؛ فالنساء المستوطنات- على سبيل المثال- قد يحرمن من بعض الامتيازات نتيجة وجود الإمبريالية إلا أن وضعهن لايمكن بأى حال من الأحوال المرادفة بينه ووضع النساء الأصليات indigenous . ومن ثم فإن الجنسوية يجب أن تتحدد باعتبارها "إحدى فئات الاختلاف التى تحدد العلاقة بين المستعمِر coloniser والمستعمَر colonised (Sharpe 1993:12) وذلك بدلاً من أن تندمج مع العرق race (و/أو الطبقة الاجتماعية) تحت مفهوم عام هو الهامشية marginality. تطرح بعض المسرحيات مابعد الكولونيالية سياقات تسمح بإعادة تصور الأدوار/الهويات الجنسوية والتعبير عن أنماط متعددة من النزعات النسوية داخل التواريخ التى يعاد بنائها . ويتم ذلك بطرق متباينة (وهى أحيانًا طرق ينفى أحدها الآخر) : من خلال تقديم تحليل نقدى لمبتنيات constructions الهوية الجنسية التى حظيت بمصادقة التاريخ الإمبريالى،

وتعـيـين المناطق التى تتـعـرض فـيـهـا النسـاء للإخـضـاع والتـلاشى داخل الإطار الكولونيـالى، وتقليل حجم الفجوات الموجودة فى السـجل التـاريخى الرسـمى ، والتى ترتبط بالهـوية الجنسية، وتقديم نساء التاريخ فى صورة شخصيات قـوية تقود الجماعة وتحظى باحـترامـهـا ، ومن خلال رفض كليـشـيـهـات الهـوية الجنسـيـة القـائمة (بما فـيـهـا الكليـشـيـهـات الإيجابيـة التى يمكن أيضًا أن تحـدد إمكانات تحـديد معـالم الذات)، والأهم من ذلك كله الاشتباك مع التـمثـيل المسرحى theatrical representation ذاتـه بشكل ينطوى على الانعكاس الذاتى. ومـثـل هذه الاشـتـبـاكـات غـالبًا مـاتنطوى على ملمح أسلوبى مـعـين، وبناء سردى ما، و/أو تقنيـة مـيـتامسـرحيـة تسـتخـدم بغـرض نزع مــلامح المذهب الطبــيــعى denaturalise عن التـواريخ المقـدمـة، وإبراز وظائـفـهـا الأيديولوچية.

إن تقديم النسـاء مـسرحيًا باعـتـبارهن الشـخصـيات المحورية فى التـاريخ يمكن أن يكون ذا طابع تقويضى خصوصًا بالنسبة للشـقافـات التى تمنح دائمًا للذكور الكبار السلطة وحق الفعل العام public action .

وبالمثل فإن المسرح الذى يتحدى أسطورة خضـوع المرأة للسلطة الأبوية يركز الانتبـاه على مراجعـة وتجديد الجدل حول أدوار النسـاء داخل إطار الثقافات مابعد الكولونيـالية. وفى اثنتين من مسرحيات "تيس أونويمى" Tess Onwueme هـمـا ***أمثولات موسـمية Parables For a Season (1993)*** و ***حكم وازوبيـــا The Reign of Wazobia*** (1993) يعـاد بناء النظام الاجتـمـاعى فى قبـائل الإجبو وذلك من خلال التـركيز على مجموعة من النسـاء المؤثرات اللاتى يأخذن مكان الملك ويحكمن المملكة تمامًا مـثـل أى رجل. ومـثـل هذه النصـوص المجـازية تطرح صـيـغـة دراميـة لما يسـمـيـه يوچين ريدمـون الصدام بين الأسطورة والتـحـديث الثقـافى الثـورى (1993:17). ومن خـلال مـوضـعـة النسـاء فى مركز السلطة يسـتـعـيد عـمل أونويمى إحسـاسا بالاسـتـقـلاليـة والفـاعليـة

السياسية للنساء النيچيريات واللاتى عادة مايصورن إما باعتبارهن زوجات يؤدين واجباتهن أو زوجات غير مطيعات. تختتم مسرحية **أمثولات موسمية** بشخصية زو Zo وهى ترقص وتعلن قائلة :

أنـــا امـــــــــــــــــرأة ا أشـــق
طـــريـــقـــى الخـــــــــــــــــــاص.
الأنـــثـــى تـــقــــــــــــــودك فـــى
الخطوة الراقـــصـــة الجـــديدة. إلى أعلـى ا
ارفـــــع يــــــديـــــك إلـــــى الأفــــق .
المــــرأة تـــقـــــــــــــــــــود .
المســـــــتـــــــقـــــــبـل فـــى أيـدينــا .

(1993:121)

إن حركة زو الناجحة فى اتجاه المستقبل فى هذه المسرحية تقدم لنا تاريخًا لنساء الإجبو فى أيام مابعد الاتصال حيث تجارة العبيد؛ إلا أن هذا التاريخ/الأمثولة له أصداء أيضًا بالنسبة للنساء النيچيريات فى القرن العشرين واللاتى تشجعهن المسرحية على أن يشققن طريقهن الخاص ؟ أمامسرحية حكم وازوبيا التى يمكن النظر إليها باعتبارها عرضًا مصاحبًا لعرض **أمثولات موسمية** تبرز أيضاً الشخصيات النسائية الذكية و الواضحة المعالم واللاتى يسائلن التقاليد التى يتبناها الرجال الكبار . وهؤلاء المنشقات لسن نساءً خارقات يعلون فوق الفشل ، ورغم ذلك فإن الشخصيات النسائية المسرحة الناجحة يقدمن للنساء الموجودات بين الجمهور نماذج للفعل الفردى والجمعى. وفى ختام المسرحية تتوسل وازوبيا إلى تابعيها ألا يقمن بشن حرب على الرجال (والحرب هى النهج التقليدى الذى يتبعه المجتمع الأبوى لحل المشاكل) وإنما يحاولن إيجاد طرق أخرى لإحداث التغير الاجتماعى :

أيتـــهـــا النســـا ء، الســـلام ! الســـلام ! لاترقن الدمـــا ء
ان مـــهـــمـــتـنا هى أن نزرع نبـــات اليـــام، لا أن نـرق
الـــدمـــــــــــــا ء الـــتـــى تـــطـــعـــم الـــديـــدان .
انشـدن أيتـهـا النســا ء ! قـفن ثابتـات على التـربة! انشـدن! انشـدن!
انشـدن أيتـهـا النسـا ء! ازرعـن على تربة صلبـة. انشـدن أيتـهـا النسـا ء!

(1993:173)

إن مسـرحيـات أونويمى تتفـهـم وتحتـرم أدوار المرأة التى تميل إلى الطابع التـقليـدى مثل دور الأم ودور المربية ولكنها لاتحصر المرأة فى مجرد الوظائف الإنجابية. إن تواريخ النسا ء فى مسرحياتها-إذا- تعد وثائق شاملة عن مجتمع فاعل ومتباين.

إن وضع النسـا ء فى مكان المركـز هو مـجـرد جـزء من المشـروع النسـوى فى مـسـرح جنوب أفريقـيا؛ فالكاتبة فـاتيـما دايك Fatima Dike تعـتـبـر نفـسـهـا نـسـوية إلا أن مسرحياتها قد لايمكن تصنيـفها بشكل مباشر على هذا النحو خصوصًا من قبل النقاد الغـربيين. الأمر المؤكـد أن مـسـرحيتى ***تضحيـة كـريلى The Sacrifice of Kreli*** و ***الجنـوب أفـريقى الأول The First Soth Afican*** واللتـان نشـرتا عـام ١٩٧٧ تبـرزان شخـصـية نسائيـة قـوية اسـتطاعـت أن تحافظ على سلامـة مجـتـمعـهـا رغم المحاولات الخارجية لتقـويض كرامـة وتواريخ والتقاليـد الثقافيـة لشعبها (هذا فـضلاً عن حرية هذا الشـعب). ورغم ذلك فـهاتان المسـرحيـتـان لاتركزان على قـضايا نسـوية من قـبيل حرية المرأة أو مسـاواتها مع الرجل؛ ولكنهـمـا تهتـمـان ضمنيًا باستعادة كرامة ومكانة مجتمع أكبر يضم كل من النسا ء والرجال، أى مواطنى جنوب أفريقيا الذين انتهكتم الإمبرياليـة وأذلهم نظام الفـصل العنصرى على نحو مسـتمر. إن مـادفع دايك إلى الكتـابة غضبـهـا الشديد عندما سمعت عن حادثة الاغـتصاب والقتل التى تعرضت لها فتاة فى السـابعة

من عمرها فى مدينة جوجوليتو، وهى مدينة بالقرب من كيب تاون؛ تقول دايك: "كان لدى شيء أقوله لشعبى عن هذا الأمر" (مأخوذ عن Gray 1990:81). إن التصنيف الخاص الذى يندرج تحته مسرح دايك باعتباره مسرحًا مناهضًا لنظام الفصل العنصرى يجعل من مسرحها مزيجًا معقداً يجمع بين التوجه السياسى لدى حركة الوعى الأسود الوليدة والتوجه السياسى لدى النزعة النسوية، وهو مايجعل هناك إدراكًا للأدوار التى لعبتها النساء لسنوات فى ثقافة جنوب أفريقيا السوداء.[٩] بينما تنشغل مسرحية *تضحية كسريلى* باللحظة التاريخية السابقة على نظام الفصل العنصرى فى جنوب أفريقيا فإن مسرحية *الجنوب أفريقى الأول* تقدم تاريخ الحرمان والاغتراب الذى أثمره نظام الفصل العنصرى وذلك من خلال قصة رجل وعائلته. وإذ طرحت دايك التاريخ باعتباره مجالاً هامًا من مجالات الصراع الأيديولوچى بالنسبة للسود المهمشين فإنها من خلال عملهما الناجح للغاية قد فتحت مجالاً لظهور مشروعات نسوية استعادية أكثر صراحة. ومن بين هذه المشروعات على سبيل المثال مسرحية *هل رأيت زانديل؟* *Have Yan Seen Zandile?* والتى كتبتها كل من جسينا ملوب، وتيمبى متشالى، ومارلين ڤانرينين؛ وتقدم هذه المسرحية قصص ثلاثة أجيال من النساء بما فى ذلك الاختلافات بين نساء جنوب أفريقيا. يقدم عرض هذه المسرحية - الذى تؤديه ممثلتان فقط- تاريخًا شارحًا metahistory تتقاطع فيه حيوات النساء وتؤثر فى بعضها البعض عبر المكان والزمان. وهكذا يتم استجلاء تاريخ شعب من خلال قصص النساء كل منهن على حدة. فى الوقت ذاته تحوز النساء المكانة والسلطة من خلال حكيهن ليس فقط لأن الحكى يمكنهن من تمثيل الذات self- representation، ولكن لأن الراوى فى العديد من الثقافات يحوز سلطة تاريخية لها وزنها .

تسعى بعض تواريخ النساء إلى تجاهل وقائعية الماضى من خلال أسطرة mythologising الأحداث أو الشخصيات على نحو مقصود وبطرق تلفت الانتباه إلى

"المخـتلقـات" fictions التى تم ابتنائهـا. وبدلاً من أن تتنكر هذه المخـتلقـات فى زى الحقيـقة فإنها تجد بهجتهـا فى الخيال. وتقوم هذه التواريخ بهز المقولة الإبسـتمولوجية للتـاريخ ذاته من خـلال الإيحاء بأن المبالغـة والاصطناع fabrication هما حـتمًا من وظائف التاريخية historicity. هذه العملية التفكيكية تشكل أساس مسرحية ***Nana Yah*** التى قدمتها فرقة سيسترن والتى تقدم لنا قصة الأمة slave "نانى" التى تهرب من إحدى مزارع السكر لتنضم إلى العبيد المتمردين فى حربهم ضد سلطوية أصحاب المزارع فى القرن الثامن عشر فى جامايكا. وعلى الرغم من أن شخصيـة نانى يتم الاحتفاء بها لشجاعتها وقدرتها على تقرير مصيرها، فإن السحر الذى تمارسه هو الذى يجعل منها بطلة، وهو مايمنحها هذه المكانة الأسطورية. يمنحها السحر القوة الجسدية والروحية التى تمكنها من تشتيت الأرواح الشريرة والإحاطة بقادة العبيد من الرجال، والأكثر أهمية من ذلك مناورة العسكريين البيض. إن الحقيقة التاريخية عن إنجازات نانى لاتوضع أبداً موضع المساءلة؛ بل إن المسرحية توحى فى واقع الأمر أن مثل هذه الأعمال البطولية الخارقة هى ذاتها الأحداث التى يصنع منها التاريخ. عندما تقدم المسرحية "نانى" باعتبارها شخصية ذات قوى سحرية خارقة، فإنها تستعيد بذلك تراثًا ثقافيًا، وفى الوقت ذاته تصادق على هذه "المختلقات" باعتبارها تمثيلات صادقة للماضى. وداخل هذا السياق المسيس نجد أن موت نانى لايقلل من فاعليتها التاريخية. يذكر الراوى الجمهور قائلاً :

> *اقضوا على العبيد ودمروا نانى، ولكنكم لن تستطيعوا أن تقضوا على نانى الخاصة بى. فقد اصبحت نانى بطلة، اذ استطاعت أن تفعل مايعجز الكثيرون عن فعله، وانتم ستستطيعون أن تفعلوا كل شىء إذا مافعلتموه كما فعلته نانى.*

(1980:21)

تقدم قصة نانى إجمالاً باعتبارها فانتازيا تاريخية لاتهتم كثيراً بتوثيق حياة شخصية مابقدر ماتهتم بمسرحة أسطورة، وذلك بطرق تدفع نساء چامايكا المعاصرات إلى إعادة موضعة ذواتهن فى المجتمع والتاريخ.

يقوض عرض Nana Yah الطرائق البديهية لإدراك وتلقى السرديات التاريخية. تفتتح المسرحية بجنازة نانى حيث يعطى الجمهور أوراق مدون عليها ترانيم جنائزية (ليشاركوا فى الترتيل) وبعدها يعطوا جوز هند وسمك. وبعد ذلك تقدم إحدى عضوات فرقة سيسترن الحكاية التى سيتم تجسيدها وذلك بأن تخبر الجمهور التسلسل التاريخى للقصة:

الآن أيها الإخوة انصتوا إلىّ جيداً
ولاتقرؤا كتب البيض
فقد حكت لى أمى،
وجدتى حكت لأمى،
ونقلت لى أمى هذه الحكاية

(نفس المرجع : P.91)

وبعد أن ترفض المتحدثة "كتاب البيض" وتفضل عليه التاريخ الشعبى الذي وصل إليها من خلال "أحاديث النساء" تسبغ المصداقية على البناء المفهومى والمحتوى الخاص بالفعل الذى سيقدم. ويعقب هذا المونولوج مشهد تظهر خلاله آلهة مختلفة تعلن الطبول عن ظهورها؛ وتجتمع هذه الآلهة لتناقش مسألة تجارة العبيد، وهو مايشكل سياقًا لقصة نانى فى إطار اللحظة التاريخية الأشمل. تقدم عملية الأسر الفعلى للعبيد من خلال سلسلة من الرقص/الأداء الإيمائى الذى يحمل طابع أسلوبى معين والتى يتم فيها توظيف أجساد النساء (اللاتى يشكلن كل طاقم العرض) لصياغة أشكال ورموز مجردة- مثل دائرة تخترق من خلال صاروخ مثلث الشكل- التى توضح عملية تخريب

الثقافة الأفريقية. وبشكل مشابه تحكى رقصة الليمبو [١٠] التى يؤديها العبيد قصة الفخ الذى نصب لهم بشكل أبلغ مما يمكن أن تفعله أى لغة. وفى مشاهد المزارع التى تقدم لنا سياقًا آخر يروى من خلاله تاريخ ثانى يعود العرض إلى الصيغ السردية التى تقوم على أساس اللغة، مع أحداث مجاورة juxtaposing بين العديد من المونولوجات وأغنية من أغانى العمل. ويقدم الماضى هنا من خلال عدد من الأصوات التى تحكى قصص فردية يصاحبها "المذهب" الجماعى الذى يؤديه المغنون/العمال. وبشكل متراكم تقوم التواريخ المتفاعلة و/أو المتجسدة المقدمة فى هذا العرض ببناء حدث مسرحى يحاول تفتيت السلطة التى يحوزها النظام النسقى للمعرفة التاريخية التقليدية .

تقدم لنا حالة النساء المستوطنات مثالاً على الوضعيات المتعددة التى يمكن أن تشغلها الذات الأنثوية داخل الخطابات المتعددة للإمبريالية. على الرغم من كون النساء المستوطنات شريكات فى محاولات الاحتواء- أو حتى الكشط- التى تتعرض لها الشعوب الأصلية لإقصائها من السجل التاريخى فهن أيضًا ضحايا السيطرة الأبوية. إلا أن مجرد وضعهن فى مرتبة أدنى من الرجال البيض (الذين يشغلون هم أيضًا وضعية متناقضة فى علاقتهم بالسلطة الإمبريالية) ومرتبة أعلى من الرجال والنساء الأصليين indigenous إنما يؤسس تراتبية زائفة تشكل تهديداً لأنها تعزز الفئات والطبقات التقسيمية التى تؤسسها الإمبريالية . وتزعم بعض النظريات أنه بينما تخضع المرأة الأصلية للاستعمار على نحو مضاعف فإن المرأة المستوطنة هى فقط نصف مستعمَرة half- colonised (انظر Visel 1988:39) إلا أن مثل هذه المصطلحات تمثل إشكالاً لأنها تكمم quantify مايجب تكييفه qualify، كما تنظر إلى أشكال القهر والامتيازات باعتبارها أموراً كمية (يضيف إليها المرء أو ينتقص منها) لا باعتبارها أموراً تقوم على التفاعل الدينامى. وإذا أردنا صياغة نموذج مناسب بشكل أكبر ويصلح لدراسة ذاتية المستوطنين (رجالاً كانوا أم نساءً) فيمكن اتباع ماذكرته

كريس برنتيس Chris Prentice حين قالت "إن أى فرد يُساءل intrpellated من قبل العديد من الخطابات والعديد من التشكيلات الاجتماعية (1991:64). ويعنى ذلك أن الاستعمار ليس حالة status وإنما عملية process ، وهيمنة تشكل الذات على نحو مستمر؛ وهذه الهيمنة تخضع دائمًا للتهديد من جانب الخطابات المنافسة .

غالبًا مايهدف المسرح النسوى داخل ثقافات المستوطنين إلى تفكيك البنيات التراتبية وذلك من خلال إظهار التواريخ المتعددة التى يمكن أن تكون النساء طرفًا فيها دون مقاومة الهيمنة التاريخية للإمبريالية إلا أن هذه القضية لاتفرز إجابات وإنما تساؤلات متزايدة وهو مانجده فى مسرحية ويندى ليل Wendy Lill التى تحمل عنوان ***احتلال هيثر روز*** (1986) *The Occupation of Heather Rose*. وهيثرروز هى ممرضة شابة ساذجة تعقد العزم على القيام بأنشطة خيرية، فتقبل عملاً فى منطقة مخصصة للسكان الأصليين فى شمال أونتاريو إلا أنها تكتشف سريعًا أن المجتمع لن يتجاوب مع التدريبات التى تقدمها ومحاضرات التغذية، وذلك كما توقعت. إن عنادهم يضعف من سلطتها الطبية ويصيبها الارتباك والشك فى ذاتها. وتعلم التجربة هيثر أن أناسًا مثلها هم - فى واقع الحال- جزء مما يسمى "بالمشكلة الهندية". وهذا الإدراك المزعج يتحدى إحساسها بهويتها الشخصية وفهمها لكندا كبلد. وإذ تنعزل هيثر بفعل البيئة المادية وتتغرب عن كل من مجتمع البيض ومجتمع السكان الأصليين تصبح على وعى حاد بوضعها كغازية invader وهو مايتناقض مع زعم ثقافة المستوطنين التى تنتمى إليها بأنها تملك الشرعية. ويتمخض عن ذلك هز وضعية هيثر داخل الثقافة الكندية، وهو مايؤثر على قواها العقلية. ومن خلال إظهار مشاركة المرأة المستوطنة فى عملية الاستعمار المستمرة للشعوب الأصلية تنقض المسرحية تلك الفرضية الشائعة القائلة بأن روابط الهوية الجنسية بين النساء البيض والنساء الأصليات سيلغى الاختلافات بينهن. وتشكل شخصية هيثر اجمالاً وسيلة تنقد من

خلالها "ليل" طريقة تناول المجتمع الكندى (التى تتسم بالتظاهر بصنع الخير) للقضايا الصحية، وقضية الاستقلال الذاتى الخاصة بالسكان الأصليين. ورغم ذلك فالمسرحية تبدى بعض التعاطف مع تلك المرضة الشابة قليلة الحيلة لأنها تمثل فى نهاية الأمر ضحية لذات النظام السلطوى الذى قضى على الثقافة/الهوية الأصلية .

إن كانت الأمثلة التى ناقشناها هنا تناولت أساسًا شخصيات نسائية أمكنها الاقتراب من دوائر الفعل الجماهيرية، فإن النصوص التى تؤكد على مايسمى (بشكل فضفاض) "التجربة الأنثوية" يمكن أيضًا أن تشكل خطابًا نقيضًا فى تحديها للمفهوم القائل بأن التاريخ هو بالضرورة سجل لحفظ الأحداث البارزة التى قام بها رجال بارزون. إن المقولة النسوية المستهلكة القائلة بأن "ماهو شخصى هو بالضرورة سياسى" ترتبط بموضوع النقاش هنا على اعتبار أن القهر المرتبط بالهوية الجنسية يتأثر بشكل كبير بالتراتبيات البنائية التى تتأسس عليها الإمبريالية. إن التركيز على تجارب النساء يعكس مسار تاريخى مختلف، كما يسمح - فى السياقات الأدائية - بتقديم ذاتية متشخصة، وتعيين مكان/فضاء يمكن أن تتكلم من خلاله المرأة. إن إدراج تواريخ النساء داخل الخطاب الأشمل للماضى إنما يوسع حدود التاريخ، ويسمح بتقويض أية مزاعم سلطوية وإمبريالية حول سجل تاريخى أحادى الصوت .

الحكى *Story- telling*

يعد الرواى Story- teller واحداً من أكثر الشخصيات التى تتحكم فى السردية التاريخية على نحو دال وذلك فى المجتمعات المستعمرة . تمثل رواية القصص على خشبة المسرح طريقة اقتصادية يمكن من خلالها خلق جو المسرح ذلك أنها تعتمد على التخيل، و الإلقاء، والارتجال، ولاتعتمد بالضرورة على العديد من خواص الخشبة المسرحية. إلا أن الوضعية التى يشغلها الحكى باعتباره استراتيچية لمراجعة التاريخ فى

المسرح مابعد الكولونيالى لا ترتكز فقط على الجانب الاقتصادى؛ ففى معظم المجتمعات التى تعلن الأمية، كان يتم حفظ التاريخ من خلال الراوى الذى كان يشغل مكانة متميزة ومركزية فيما يتعلق بالحفاظ على ثقافة الجماعة ودعمها. وكان الراوى يقدم تاريخ الجماعة- غالبًا فى صيغة شعرية- كوسيلة للترفية أو التعليم . وكثيراً ما كان الراوى / الراوية يلجأ إلى تكثير augment السردية خلال الفعل الدرامى، والتفاعل مع الجمهور، والرقص، والغناء و/أو الموسيقى ذات الطابع الوصفى الخاص.

ويمكن بسهولة نقل تراث الحكى ذلك إلى خشبة المسرح على اعتبار أن شفراته ومواضعاته باعتباره نمط من أنماط التواصل تتسم بطابع مسرحى واضح للغاية ويمكن مناقشة الاختلافات بين الحكى والتأريخ الغربى فى ضؤ مفهومين وضعهما إميل بنفينيست Emile Benveniste وهما ***الإنشاء discours*** ، ***وحكاية التاريخ histoire***(11)، وإن كان لايجب التفكير فى هذين المفهومين باعتبارهما نقيضين على نحو مطلق. إن التاريخ المكتوب (باعتباره شكلاً من أشكال حكاية التاريخ histoire) حسبما يرى بنفينست يتجنب التفاصيل التأويلية، ويجرد السردية من أى سياق تلفظى enunciative، كما يسعى إلى الإيحاء بأن المعنى ثابت فى اللغة. على النقيض من ذلك فإن الحكى Story- telling (الذى يشبه الإنشاء discours) يؤكد على دور المشارك فى الحوار interlocutor والسياق الخاص للفظ اللغوى، وهو مايتمخض عن خلق معان متغيرة وغير ثابتة. وعلى اعتبار أن الراوى/الراوية يكون واعيًا بالجمهور وبوضعه/وضعها باعتباره مصدراً للترفيه والتسلية فإنه يقوم بمراجعة التاريخ فى كل (ومن خلال) كل عرض، وذلك بأن يجعل الماضى "يخاطب" الحاضر. إن الإحالات الارتجالية إلى الأحداث الجارية أو إلى تفاعلات أفراد الجمهور إنما تؤدى إلى خلق جو من الحميمية يعزز الدروس التى يستخلصها الراوى من التاريخ ويقدمها لجماعته/جماعتها.

إن أسلوب وصيغة الحكى والتى تقوم على التقديم presentation تتحدى مواضعات المذهب الطبيعى التى يتوسل بها المسرح الغربى عادة فى مسرحته للمادة التى يقدمها. يقوم چى موريس Gay Morris بتوثيق تقاليد الحكى وفن الأداء المعروفة باسم الإنستومى Iinstomi والموجودة فى ثقافات الزولو والهوزا فى جنوب أفريقيا؛ يقول موريس :

لاتعرف هذه التقاليد الحائط الرابع باعتباره مجازاً يعبر عن عزل التواصل الفنى وإفقاد الفن معناه وجدواه، كما لاتعرف المنظر المسرحى أو "السكريبت" أو العرض المحدد سلفًا؛ إن هذه التقاليد تذكرنا بأن نعيد خلق الفعل المسرحى لأننا نستمتع به ونؤمن به، وأن نعيد خلق المعنى فى طزاجته كل مرة.

(1989:98)

إن إعادة بناء أساسيات المسرح الغربى- "السكريبت" والموقع، والإحساس بالزمان والمكان- يجعل الحكى نمطًا من أنماط العرض الفاعلة، وذات الجدوى الثقافية والتى يمكن من خلالها مساءلة الخطابات التقليدية، والنماذج التقليدية التى تمسرح هذه الخطابات. إن الحكى - عند توظيفه فى المسرح - بإمكانه تشكيل الإطار البنائى والابستمولوچى- على نحو مجازى- لحدث العرض بأكمله (والذى يتطور من خلال الرواى)؛ كما يمكن أيضًا إدراج الحكى ضمن مسرحية ذات طابع تقليدى وغالبًا مايتم ذلك من خلال شخصية أو أكثر. تتباين الوظيفة الدرامية التى يمكن أن يؤديها الراوى: فقد يؤدى/تؤدى دور سيد/سيدة المراسم، أو دور الرواى المحايد، أو من يقوم بالتعليق الاجتماعى على الأحداث، أو البطل النقيض، أو الحكم الذى يقضى بين الناس. مهما كان الدور الذى يتخيره الرواى فإنه ينتهك الحوار المصاغ على النهج الطبيعى مفضلاً عليه الخطاب المباشر الذى يعمد إلى تزمين historicise الفعل

الدرامى، ويستدعى وجود استجابة ذهنية أكثر من مجرد تقييم جمالى. وكون السردية التى يقدمها الراوى تتمايز بشكل عام- وإن كانت تتفاعل مع- حوار المسرحية، إنما يؤكد تلك الفكرة القائلة بأن الحاضر هو دائمًا الوسيط الذى ينقل من خلاله الماضى. إن كان الراوى يدفع أحداث القصة إلى الأمام وأحيانًا يشارك فى تجسيدها، فإنه يقيم أداءه من خلال استجابات الجمهور، ويسترسل فيما يقوله، و/أو يرتجل طبقًا لهذا التقييم. وهذه الرخصة التى يتمتع بها الراوى والتى تسمح له بالتعديل فى الحكاية تتحدى بالضرورة تلك الفرضية القائلة بأن التاريخ مغلق أو غير قابل للتغير، وهو يوحى عوضًا عن ذلك أن الحقيقة- إن كان هناك ثمة حقيقة- إنما تكمن فى الحكى .

تتباين العلاقة بين الراوى وجمهوره على نحو كبير، وهو مايؤثر بالضرورة على حدث العرض. على سبيل المثال سيستوعب الجمهور المحلى الواعى بمجتمعه التفصيلات الثقافية، والنكات ، والإشارات والإحالات الخاصة، بينما سيعجز الغرباء بالضرورة عن فهمها. كما ستختلف أيضًا استجابة جمهور من أجناس مختلطة عن استجابة جمهور يتكون من جماعة متجانسة، وذلك أن المتفرجين لايتفاعلون فقط مع الراوى، ولكن مع أفراد الجمهور الآخرين، وذلك من خلال عملية تفاعلية مستمرة. وبغض النظر عن ديناميات الجماعة فإن استجابات أفراد الجمهور ستتأثر أيضًا بعوامل مثل العرق والطبقة، والهوية الجنسية، والعمر، والوضع الاجتماعى. تؤثر هذه التناقضات على العرض، وتلقى الحكاية على اعتبار أن اليات التغذية المرتدة التى ينطوى عليها الحكى تعمل من خلال أنظمة متعددة وداخل مجالات متعددة، وهى آليات ترفض الانغلاق closure الذى يشيع بين الخطابات السردية الغربية ومنها التاريخ. وفى واقع الحال فإن الراوى فى المسرح الذى يتخذ طابع الملتقى forum يمكن أن يتحكم فى تصميم الأحداث لكى يبرز بشكل مطلق دور الجمهور باعتباره صانعًا للمعنى، وباعتباره صانعًا للتاريخ أيضًا. فى واحدة من الأعمال التى توظف على نحو راديكالى إسهام أوجستو بوال فيما يتعلق بقدرة المسرح على إحداث تغير اجتماعى

يقدم فيمى أوسوفيسان Femi Osofisan فى مسرحيته التى تحمل عنوان ***Once Upon Four Robbers (1978)*** الفرصة للجمهور لتحديد خاتمة المسرحية. بعد مايتضح أن الصراع المحورى بين اللصوص والعسكريين فى نيجيريا المعاصرة سوف ينتهى بمأزق يسأل "آفا" -الرواى- الجمهور عمن سيفوز فى هذا الصراع :القوى غير الشرعية أم أولئك الهمجيين الذين يمثلون القانون والنظام. وبعد بعض الجدل الجماهيرى الذى يديره الراوى يتحتم على الجمهور أن يحدد من هم المنتصرين، ويواجه عواقب هذا القرار، فانحياز الجمهور للصوص سيجعلهم معرضين للسرقة هم أنفسهم بينما منحهم النصر للعسكرين سيؤدى إلى إعدام اللصوص على يد فرقة إعدام، وهو حدث سيتحمل الجمهور مسئوليته. (١٢) تتجه المسرحية إلى دائرة النشاط السياسى- بمساعدة الراوى- وذلك عندما يصبح المتفرجون ممثلين (بما تنطوى عليه الكلمة من معنيين) يتم تمكينهم empowered من مناقشة الأوضاع الاجتماعية التى أدت إلى انتشار ظاهرة السطو المسلح، ويتحتم عليهم تحديد مسار الفعل الدرامى، وهكذا فإن كل عرض للمسرحية يحدد نهاياته المسرحية والاجتماعية. ومن خلال المزج بين صيغ المسرح السياسى وفن الحكى تقوم مسرحية ***Once Upon Four Robbers*** بتعديل الإطار الذى شاهد من خلاله الجمهور التاريخ المسرح staged history ولم يشاركوا فيه.

تمنح شخصية الراوى ثقلاً ثقافيًا للتواريخ التى تقدم، كما تبرز الطرائق التى يتم من خلالها بناء/إعادة بناء مثل هذه السرديات: فهذه السرديات يتم تعلمها ويعاد حكيها، ويضاف إليها، وتتعدل بشكل طفيف، كم يتم حشدها على نحو يسر السامعين ويعلمهم فى الوقت ذاته فإن حضور الراوى على الخشبة يتيح وجود نقطتين محوريتين على الأقل بالنسبة للمتفرج، وهو ما يعزز بدوره الطرائق التى تتحول بها الحكاية- التى يتم نقلها من خلال الراوى- إلى مسرحية يتم تناقلها عبر الجمهور - فى سياق صيغ أخرى للتاريخ. إن الحكى- باعتباره أداة ميتامسرحية تلفت الانتباه إلى العلاقات السرية وتجسدها الأدائى- تخلق مستويين من الجمهور، فالجمهور الموجود فوق

الخشبة يبدى استجابات تؤثر على نحو متباين على المتفرجين الموجودبن في القاعة، والذين تعزز ردود أفعالهم الجمعية أية استجابة اجتماعية- سياسية . كثيرا ما يخلق الراوى إطار المسرحية كما يقطع الفعل الدرامى ، ويكسر الأنساق البنائية ليبرز أجواء التفاعل الدرامى المختلفة ، وذلك من خلال تشتيت محور اهتمام المتفرج. وعندما يؤدى الراوى دور شخصية ما (بعيداً عن شخصيته كراوى) فإن هذا الدور المزدوج يزيد وجهة نظر المتفرج تعقيدا ويخلق مفارقة درامية تقوم بتشظية الصورة / الشخصية ولكنها - وعلى نحو يتسم بالمفارقة - تكثّر من مستويات المعنى .

إن المسرحيات التى تتناول أصل البشر وتمسرح قصص الآلهة تشكل مثالاً على الطرائق التى يعاد من خلالها التركيز على التاريخ باعتباره شأنا من شئون الجماعة. إن القصص / التواريخ التى يتم تحويلها إلى مسرحيات تتطلب درجة من درجات النقل المجازى على اعتبار أن الراوى يحكى هذه الحكايات إلى أنماط مختلفة من الناس (كل من الجمهور الموجود فوق الخشبة وجمهور المتفرجين) وعن مجموعتين من الناس على الأقل (أولئك الموجودين فى الدراما المختلقة fictional وأولئك الذين يشكلون القطاع العريض من الجمهور والذين يمكن أن يستخدموا المسرحية باعتبارها وسيلة لفهم الأحداث المعاصرة) . وفى مسرحية *الخروج* (1968) ***The Exodus*** للكاتب الأوغندى توم أومارا ***Tom Omara*** يعد سرد القصة للأطفال بمثابة إطار مجازى لشعب أكوليلاند Acholiland.تبدأ المسرحية بالراوى وهو يجلس بين مجموعة من الأطفال ،سواء أمام الستار أو بين الجمهور، (1968:47) وعندما يأسر الراوى الأطفال بمقدمة حكايته تبدأ المسرحية . تحكى المسرحية قصة الأحفاد الثلاثة لأول إنسان ظهر على الأرض وهو لو Lwo, وتعرض هذه القصة للكيفية التى يتصارع بها هؤلاء التوائم الثلاثة، وانفصالهم عن بعضهم البعض واتخاذهم قرارا بأن يعيشوا فى مناطق مختلفة حول نهر النيل . وهذه المسرحية الأخلاقية لا تعبر فقط عن الكيفية

التى وصل بهـا أجداد هؤلاء الأطفال الذين ينصتـون إلى القصـة إإلى وطنهم فى شرق النيل، ولكنها تحذر أيضا الجمهور المعاصر وتحفزه على الحياه بسلام مع الآحرين. كتبت مسرحيـة *الخـــروج* بعد استقلال أوغندا بثمانى أعوام، وقد استشرفت هذه المسرحية عمليات التمزق المستمرة التى لم تتمخض فقط عن عمليات طرد الآسيويين الأفارقة ، ولكنها أدت أيضا الى عقـود متتاليـة من عدم الاستقرار السياسى والاقتصادى . يسعى الحكى فى هذه المسرحيـة إلى تفسـير أصول ثلاث جماعات بشرية فى المنطقة وبدايات التنازع بينها ، كما يوظف الحكى هنا لإعادة موضعـة التاريخ القديم وتحويلة إلى مجاز يعبر عن أحداث اللحظة الراهنة مثل التوترات التى تحدث بين الحين والآخر بين قبائل البانتو و القبائل النيلية والسودانية.

إن المسرحيات الأصلية التى تعبر عن مستوطنات المحتلين - الغزاة توظف الراوى لـكى تموضع الحـكـايات التـى تشـكل تاريخ السـكـان الأصليين داخل الســـرديات الإمبريالية، وهذه الحكايات قد تكون تقليدية قديمة، وقد تكون وضعت فى مرحلة ما بعد الاتصال مع الآخر. وعادة ما توضع هذة الحكايات داخل إطار نص مسرحى أكبر ، لكى تعكس الطرائق التى تم من خلالها ابتلاع الثقافات الأصليـة من قبل الاحتلال الأوربى ، ورغم ذلك فإن هذه الحكايات تناوىء التواريخ الأمبريقية وما يرتبط بها من خطابات مسرحيـة. فى مسرحيات چاك ڤيڤيز Jack Davis نجـد أن الشخصيات التى نالت أقـل حظ من التعليم هى ذاتها الشخصيات التى تمنح أكبر سلطة ثقافيـة لأنها هى التى تدعم الذاكرة القبلية وتعمل على إشاعـتها ونشرها . ترسخ مسرحية الحالمون ***The Dreamers*** على وجة الخصوص - وضعية الراوى باعتباره مستودعا لثقافة الأستراليين الأصليين، وذلك من خلال إإبراز شخصية وارو العـجوز الذى يروى حكايات لا تعيد فقط إلى عائلته الممتدة تاريخًا جمعيًا ، وإنما تستعيد أيضا بقايا لغة لم تعد مألوفة للأجيال الأصغر تغلف حكايات وارو غلالة من عبارات ومفردات لغة

النيـونجا nyoongah ، وتمتد هذه الحكايات لتغطى ثلاثة مستـويات للتاريخ، فـهى تروى خبرات شخصية، وأحداث اجتماعية أشمل ، وروايات لماضى/ حاضر أسطورى يعـرف بالحلم dreaming. يروى وارو فى هذه الحكايات مغامراته مع صديقه يلبارت الذى توفى منذ فتـرة طويلة هذا فضـلا عن حكايات بياى كـيمـبرلى المعروف بالديك الأسود، وهو قصاص أثر أسود ارتكب عدد من الجرائم ضد شعبه عندما كان عميـلاً للاستـعـمار؛ بالإضـافـة إلى هذه الحكايات توجـد حكايات الحلم dreaming tales والتى تفسر- على سبيل المثال- دلالة شجرة الـ moodgah ، وتناسخ أرواح قـبـائل النيـونجا، وتشكل هاتان المجوعتـان من القصص معًا التاريخ الشـخصى لوارو، وتاريخ عـائلته، وفضلاً عن أكثر اللحظات المسرحيـة امتـاعًا التى يتيحها الحكى فإنه أيضًا ينتظم البناء الكلى للدراما التى تنفض و تتكشف من خلال حكايات وارو ، التى تحمل بدورها مستوى دلالى آخر يتيحه وجود شخصية الراقص التى تؤدى الكثـير من الفعـل المروى ، وهذا الاشتـباك البنائى مع نص واقعى إنما يدعم الخطاب النقيض الذى تنطوى عليه التـواريخ الشفاهية المروية . إن مسرحية ***الحالمون*** فى تأكيدها الخاص على الحكى باعـتباره شكلاً من أشكال الاسترجاع الثقافى تؤكد أيضا على أن السـردية الرسمية المعبرة عن استيطان إسـتراليا يجب أن تتعلم التكيف مع صيغ روايات التاريخ الذى كانت قـد طمسـته فيـما سـبق. وقد ظهر حديثًا فى المسرح الخـاص بسكان إسـتـراليـا الأصليين مؤدين من نوعية نينجالى لوفورد Ningli Lawford الـذى ارتـكـز فـى عـمـله الذى يحـمـل اسم ***ningali***(1994) أساسًا على الحكى ، ويـتـجاوز نينجـالى فى هذا العمل مواضعات المسرح الطبيعى .

كان العديد من الرواة فى مرحلة مـا قـبل الاتصال مع الآخر من النسـاء ، و من ثم السلطة التى يتمتعن بها كمؤرخات تم نفيـها على نحو مضـاعف من قبل الأوروبيـين الغزاة، أيضًا بعد رجوع العديد من كاتبات المسرح إلى تقـاليد الحكى (مسـتـخدمـات

راوى /سارد من أى من الجنسين) شاهداً على أهميته باعتباره شكلاً من أشكال التأريخ الثقافى ، وباعتباره نمطًا فاعلا من أنماط تمكين الذوات الكولونيالية / ما بعد الكولونيالية . وفى هذا الإطار قام الكاتبان المسرحيان الغينيان المعروفان ، آما أتا أيدو ، Ama Ata Aidoo وإفوا ساذرلاند Efua Sutherland بوضع نصوص مسرحية تبرز النساء أنفسهن بالإضافة إلى إبراز الأدوار التاريخية للنساء باعتبارهن راويات. بالإضافة إلى ذلك تحاول هذه النصوص الحفاظ على تقاليد ما قبل الاتصال مع الآخر وذلك من خلال صيغة معاصرة منتجة بذلك خطابات مسرحية هجينة يمكن استخدامها فى نقد المجتمع المعاصر . يقدم آيدو فى مسرحيتيه أزمة شبح *Anowo* (1970) *The Dilemma of a Ghost* (1964) حكايات عن النساء والرق ، وأثاره الشخصية الاجتماعية مستخدما العديد من الأعضاء القدامى للمجتمع المتخيل الذين يشكلون مجموعة من الرواة الذين يربطون بين القضايا الجارية، والسياقات التقليدية . يهتم آيدو فى أعماله بالقيم الأخلاقية ، والطرائق التى يجب أن ينتهجها الناس داخل إطار البناء الاجتماعى ، ومن ثم فإن أولئك الذين يعصون القوانين ويهددون بقاء الجماعة يتعرضون للعقاب ، والدال هنا أن النساء هن اللاتى يدعمن النسق الأخلاقى الذى تطرحه هذه المسرحيات . أيضًا فإن النساء العجائز اللاتى يعلقن على الفعل الدرامى فى مسرحية ***أزمة شبح*** ويدفعن به إلى الأمام يؤكدن على قوة النساء وعدم فعالية الرجال الذين اندرجوا داخل النظام التعليمى الغربى مما أضعف ذاكرتهم وما تحويه من معرفة وتاريخ محليين . إن شخصية آتو ذلك الشاب الذى تعلم فى جامعات الولايات المتحدة يتحول إلى شخص عاجز فى نهاية المسرحية، ذلك أن التعليم الذى تلقاه لم يمنحه المعرفة التى تمكنه من التعامل مع زوجته إيولالى (وهى أمريكية من أصل أفريقى) ، كما يؤهله هذا التعليم للحياة طبقا لتقاليد الجماعة . والأمر متروك هنا للراوة (الذين طرحوا هذه المشكلة الاجتماعية) الذين يقدموا الحل من خلال الاعتناء بإيولالى فى الوقت الذى

يعجز فيه أتو عن التجاوب بشكل مناسب مع الصدمة الثقافية التى تتعرض لها وحزنها على والدتها. إن الذكاء الذى اكتسبه أتو من الكتب يفقد جدواه تماماً بينما يقدم التاريخ الشفاهى الذى تملكه النساء العزاء، والنصيحة العملية، والدعم. وفى مسرحية *Anowa* نجد شيخاً وامرأة متقدمة فى السن يشكلان معاً شخصية تعرف باسم "الفم الذى يتناول الملح والفلفل، وهاتان الشخصيتان المنشغلتان بالنميمة هما اللذان يؤسسان المشهد الدرامى ويؤطران ويفسران الفعل، وهما يعلقان فى نهاية العرض قائلين "هذا هو نمط الأحداث happening الذى يمكن أن نستخلص منه الحكايات والأساطير، (63: 1970). وقد أصبحت هذه المسرحية ذاتها بمثابة أسطورة تعبر عن شخصية "أنوا" واستقلاليتها، كما تعبر عن الكوارث التى تتمخض عنهما تّجارة الرق، والطرق التى يمكن أن يؤدى الحكى من خلالها إلى الارتقاء بفن الجماعة.

يستلهم إفرا ساذرلاند مسرحياته الثلاث (1962) Edufa و Foriwa (1971) و *زواج أنانسيوا* (1975) *The Marriage of Anansewa* من قصة تقليدية يتم تعديلها – بشكل طفيف فى بعض الحالات – لتقدم على المسرح. إن إعادة إحياء الثقافة الشفاهية فى مسرحيات ساذرلاند يبرز جزئياً أهمية مكانة المرأة فى المجتمع الغانى كما يؤكد جزئياً على عادات/ تاريخ الجماعة ككل. يقوم ساذرلاند بإعداد تقاليد الحكى المسماة Ananse ليقدم من خلالها خبرة مسرحية تعبر عن زواج أنانسيوا. وترتكز قصص أنانسى وعروضها على شخصية تحمل طابع شخصية إڤرى مان، وهى تسمى أنا نسى؛ ومخططات هذه الشخصية للنجاح والإثراء دائماً ما تتعرض للفشل بسبب الطموح الزائد أو الطمع.

وعندما يضحك الجمهور الغانى على شخصية أنانسى فإنهم يدركون من خلاله نقاط ضعفهم الإنسانية. إن الراوى فى استفزازه للجمهور يمزج بين تقديم المتعة والحكمة الأخلاقية؛ وبينما يحذر الراوى الجمهور ويحثهم على نبذ حماقة شخصية أنانسى يقوم

برواية القصة، ويتفاعل مع الجمهور، والمؤدين على الخشبة، كما يلقى الضوء على بعض اللحظات الهامة، والجديرة باهتمام الجمهور، بل وأحياناً يساعد الممثلين على استكمال القصة.

أكواسى: (إلى الراوى) عفواً سيدى، هل مرت فتاة من هذا الطريق؟
الراوى: هل تقصد تلك الواقفة هناك؟
أكواسى: آه! شكراً سيدى.

(نفس المرجع: P. 17)

يقتاد الراوى المؤدين ويوضح الدرس الذى يجب على الناس تعمله، والطرق المختلفة التى يمكن أن ينطبق من خلالها حدث العرض على حياتهم الخاصة. يوجه الراوى أيضاً الفعل الدرامى بالمعنيين الحرفى والمجازى، كما يوجه الموسيقى الخاصة بالمسرحية، ويشير إلى مساعده وهو مدير الإكسسوارات فى اللحظة التى لابد أن يبدأ عندها استعمال الطبول. فضلاً عن ذلك فإن مدير الأكسسوارات يساعد فى عملية تسهيل التجسيد المسرحى للحكاية، فيقوم بإنتاج الإكسسوارات المطلوبة منه، ولا يخفى وجوده وحضوره على الخشبة؛ ففى إحدى اللحظات نجده يحضر شاشة عليها رسوم لعنكبوت، وهو رمز لأنانسى. ومن خلال تأكيد كل من الراوى ومساعده على تفاصيل الصياغة المسرحية يؤكد كل من الراوى ومساعده أيضاً أن القصة فى حد ذاتها ليست مهمة، فهى ليست الحدث المحورى فى العرض. الأمر ذاته ينطبق على رواية الحكاية، ودعم تقاليد الأنانسى فى المسرح، أو مايسميه ساذرلاند الأنانسيجورو Anansegoro (نفس المرجع: P. V). تتشكل مسرحية ***زواج أنانسيوا*** طرحاً نقيضاً لعملية التسليع commodification التى يتعرض لها البنات على أيدى آبائهن؛ ويتعلم آنانسى مرة أخرى أن الإقلال من شأن مشاعر ابنته (وحياتها أيضاً) لن يؤدى حتماً إلى الثروة والشهرة اللتان يتوق إليهما، وخصوصاً إذا كان يسعى إلى احراز أهدافه من خلال الخداع، وليس من خلال العمل الجاد.

انتقلت تقاليد الأنانسى إلى جزر الكاريبى مع بعض التعديلات. وقدظهرت إحدى تجلياتها الدرامية المبكرة فى المسرح التقليدى فى مدينة كينحسبتون بچامايكا حيث ارتكز مهرجان البانتوميم السنوى - الذى بدأ عام ١٩٤١ - حول تقديم عروض عن حكايات الأنسانسى.

وقد انتقلت هذ التقاليد وتوطنت داخل الثقافة الكاريبية، وهى ثقافة لها جذور تاريخية فيما يتعلق بمسألة الرق؛ ومن ثم فإن حكايات الأنسانسى التى تم تقديمها مالت إلى عدم التأكيد على الدروس الأخلاقية وبدلاً من ذلك أبرزت التوجه التقويضى الذى تنطوى عليه شخصية أنانسى باعتباره مخادعاً. استثمر ديريك والكوت حديثاً شسخصية المخادع فى سياقات مسرحية خصوصاً فى مسرحية ***تـى جان واخوته*** - ***Ti Jean and His Brothers (1958)***، وهى مسرحية تقدم صيغة درامية لحكاية شعبية عن القديس لوسيان. وتقدم المسرحية فى هيئة حكاية للأطفال يرويها ضفدع وصرصار عن امرأة لها ثلاثة أولاد يضطلعون بمهمة جعل الشيطان يختبر العواطف الإنسانية.

ويوضح والكوت أن هذا النوع من القصص الشعبى يمكن استخدامه كنوع من المقاومة الشرسة، ضد الهيمنة الثقافية، ليس فقط لأن هذا القصص الشعبى يتجذر فى أساطير المجتمع المحلى، لكن لأن هذا القصص ينتهك قيم المركز الامبريالى:

> *يتجدد فننا فى الوقت الحالى من خلال الفن الشعبى والأمثولة parable على اعتبار أنه ينبع من الفقراء ويخاطبهم. إننا نقدم للآخرين بساطة غاوية قد يرفضوها باعتبارها إقليمية وبدائية، وطفولية، ولكنها فى واقع الحال براءة راديكالية .*

(مأخوذ عن Hill 1986:8)

هذه البراءة الراديكالية هى التى يستخدمها والكوت فى كامل تأثيرها فى مسرحية *تى جان* وإخوته سواء فى أسلوبها البسيط أو فى تجسيدها لشخصية تى جان التى تبدو عديمة الحيلة، ولكنها تنجح فى النهاية فيما فشل فيه إخوة تى جان. يعمل النص هنا فى أغلب أجزائه على مستوى الأسطورة وذلك من خلال تقديم حكاية خرافية عن الحيوانات توضع فيها قوى الخير فى مقابل قوى الشر؛ إلا أن تقديم هذه الأسطورة فى سياق محلى يؤدى على نحو يتسم بالمفارقة - إلى تقويض شفراتها التقليدية، وذلك من خلال التأكيد على الخصوصية الثقافية لما يسمى النماذج الكبرى Archetypes "الكونية. تتم عملية التحول تلك من خلال ظهور الشيطان فى هيئة بابا بوا Papa Bois الغول الذى يسكن غابة القديس لوسيان - والذى يظهر فى واحدة من الصور التى يقشعر لها البدن، والتى يتم فيها المزج بين ماضى الجماعة والسحر. بالإضافة إلى ذلك يتجسد الشيطان أيضاً فى شخصية رجل أبيض يملك مزرعة؛ والقصة التى يخدعه فيها تى جان تصبح قصة تاريخية ذات أساس مجازى. وداخل هذا السياق يمكن تفسير هذه القصة باعتبارها سردية ما بعد كولونيالية تعبر عن المقاومة، وتتسم هذه السردية بتأثيرها وفعاليتها ، ،ذلك لاستخدامها لنمط الحكى البسيط الذى يراوغ الخطابات السائدة بغرض إعادة صياغتها. إن الأسلوب التقديمى الذى تقوم عليه المسرحية، وبنائها ، ولغتها الميلودية، وشخصياتها التى تشبه شخصيات حكايات الجنيات، هذا فضلاً عن الرواة غير المألوفين للغاية (ضفدع وصرصار) - كل هذا يشكل جزءاً من الخدعة، التى تقوم عليها. تنسرب قوة أنانسى داخل العرض بأكمله. ، حتى وإن كانت قدرته على التقويض وتتضح بشكل بارز فى تطور شخصية تى جان نفسه باعتباره مخادعاً راديكاليا ويتمتع بالبراءة فى الوقت ذاته. يساعد الرواة فى المسرح ما بعد الكولونيالى أحياناً فى دعم عادات تقليدية أخرى تساعد على إعادة صياغة التاريخ باعتباره شكل من أشكال رأس المال الثقافى. يعتمد الراوى فى مسرحية جراهام شيل Graham Sheil التى تحمل عنوان ***Bali :Adat***

(1987) (والتى تعرض لعملية التدمير التى تعرضت لها مستعمرة بالى على أيدى الحكام الهولنديين) على الرقص والموسيقى المستخدمين فى بالى، ومسرحيات العرائس التى تقوم على استخدام خيال الظل؛ وهذه العناصر جميعاً تساعد الراوى فى رواية قصته.

ويحكى الراوى هنا الخطوة الأخيرة التى امتلك الهولنديون بموجبها إندونيسيا وذلك فى أوائل القرن العشرين، وهذه الحكاية تشكل المسرحية الأساسية التى يحكى الراوى داخل إطارها جزءاً من قصة هانومان Hanuman الموجودة فى ملحمة الرامايانة. ويوجد بطبيعة الحال روابط بين استعراض المسرحية للكولونيالية التاريخية، والأحداث الكولونيالية الجديدة فى إندونيسيا المعاصرة . إن الحضور الملح للراوى فى المسرحية يؤكد على بقاء التواصل الثقافى لشعب بالى، وذلك على الرغم من نجاح الهولندين فى السيطرة السياسية على بالى. وعلى الرغم من خروج الراوى فى اللحظة التى ينتصر فيها الهولنديون إلا أن تأثيره يتخلل بقية الفعل الدرامى، والذى يختتم بموسيقاه. فى الوقت ذاته يذكر جواتواه - وهو أحد الهولنديين - أن الراوى يخطب فى أكبر حشد اجتمع حوله منذ سنوات ويقول لهم أن أميره الهندى أوقع هزيمة مخزية بالهولنديين، (1991:127) . إن ما يسميه فان هورينج "بعبث السكان الأصليين، (نفس المرجع: P. 127) تظهر أهميته بشكل أكبر مما يتصور: فى اللحظات الأخيرة للمسرحية يمسك جواتواه بسيف يستخدم فى المواسم ويخص الأمير. ولكن بعد محاولاته محاكاة



شخصية بابابوا فى مسرحية تى چان واخوته لديندريك والكوت - الورشة المسرحية بترينيداد .

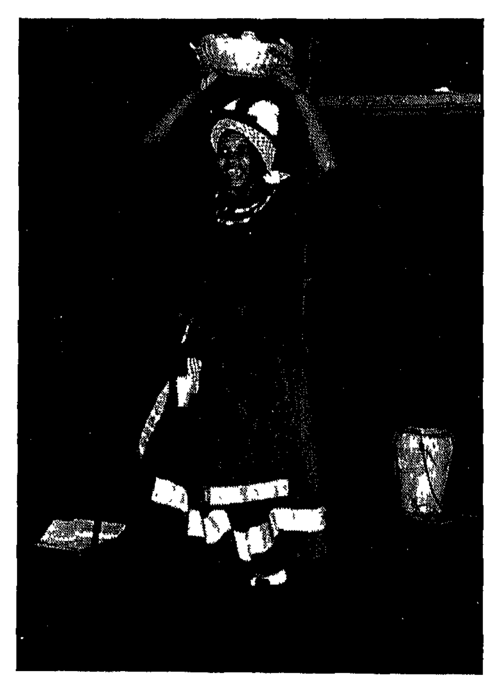
قصة الـ Baris يلفه الظلام على الخشبة. وتظل على الخشبية صورة سانهيانج ويدى Sanhyang Widi (الإله الأعظم عند شعب بالى) من خلال شاشة هائلة تجعل حضوره يقوض زعم المستعمرين بامتلاكهم للسلطة. إن "الهزيمة" فى نهاية الأمر لم تعق شعب بالى عن رواية تاريخه. يستخدم رندرا Rendra أيضاً فى مسرحيته ***كفاح قبيلة الناجا*** (1975) ***The Struggle of the Naga Tribe*** شخصية الدالانج dalang أومعلم العرائس كالراوى، وهذه الشخصية مأخوذة من تقاليد الوايانج كوليت Wayang Kulit. وفى هذه المسرحية يتم صياغة صورة مجازية تعبر عن تخريب أندونيسيا على أيدى الشركات متعددة الجنسية (والمسؤلين الحكوميين الفاسدين)؛ وهذه الصورة تصاغ بعناية لتبرز التأثير السلبى الذى تحرزه الصناعة الأجنبيه على البلد، وذلك دون إثارة انتباه الرقابة الحكومية.[١٤] يقدم زندارا شخصية الوالانج فى صيغتها التقليدية، فهو شخصية تفسر الفعل الدرامى، وتربط المشاهد بعضها ببعض، وتمارس حقها فى إدخال بعض المواد ذات الطابع النقدى الساخر، هذا فضلاً عن التعليق على الأحداث. يربط الدالانج الحاضر بالماضى كوسيلة لتذكير الجماهير الإندونيسية بأن تراثها قد تعرض للطمس بسبب التدخل الأجنبى؛ ويتدخل الدالانج أيضاً فى الفعل الدرامى عبر المسرحية، لكى يؤكد على التضمينات المجازية التى تنطوى عليها؛ بغض النظر عن الكيفية التى يصيغ بها الدالانج قصته لكى يتجنب الرقابة إلا أنه يوضح أن دولة أستينام التى يبتدعها، ليست إلا إندونيسيا وأن المسئولين اليابانيين والأمريكيين والروس والصينيين والألمان إنما يدمرون الوحدة الثقافية لإندونيسا. وهذا الراوى يتحكم بشكل واضح فى المسرحية، ويرسم خط سير أحداثها حسب رغبته. أصبح الحكى فى عدد من الدول نمطاً شائعاً يمكن من خلاله تقديم التواريخ الشخصية التى تم تجميعها من خلال المقابلات الشخصية، والتى تم تحويلها وإعدادها وترجمتها إلى صور مسرحية، والتى بدأ تقديمها إلى الجماعة فى صورة سردية درامية. إن كان الفعل السياسى الذى يضطلع به المسرح يكمن فى أكثر صوره تأثيراً فى فعالياته الإجرائية –

وذلك حسبما يرى ممارسو المسرح من قبيل بوال (122 :1979) - فإن الحكى الذى يتم خلف المشاهد يشكل مجالاً آخر يمكن من خلاله الاشتباك مع التأريخ الغربى، وتقوم فرقة سيسترن بوضع مسرحيات حسب نموذج الحكى ذلك، وهذه النوعية من المسرحيات يسميها أفراد الجماعة بالشهادة "witnessing" وهو مصطلح يسبغ على التواريخ المروية سلطة قانونية ودينية. والمنتج المسرحى الذى تصل إليه الفرقة فى النهاية بالاشتراك مع الجماعة غالباً ما يمزج بين التواريخ الشخصية ونصوص (حكايات وصور) أقل خصوصية وتنتشر فى الدائرة المجتمعية باعتبارها فن شعبى. عندما تندغم هذه المستويات المختلفة للتاريخ داخل خطاب الراوى فإنها تحوز فضاءً أدائياً فى السردية الاجتماعية للماضى. تقدم الممارسة المسرحية التى تستند إلى مواضعات الحكى التاريخ ليس باعتباره حقيقة مكتملة سابقة التجهيز، وإنما باعتباره صيغة متخيلة قابلة للبناء وإعادة البناء باستمرار، ومن ثم فهو لا يمكن إلا أن يكون جزئيا ومنحازاً ومبدئياً، وقابلاً للتغيير. ويتم ذلك من خلال الكشف عن الطرائق التى تُصاغ من خلالها السرديات الجديدة، بل والكيفية التى يمكن بها تغيير حكايات قديمة ومعروفة من خلال طريقة تقديمها، وتلقى الجمهور لها، وأيضاً من خلال ظروف العرض. ويترتب على ذلك أن يمنح الحكى - مثله مثل الصيغ التقليدية والشعبية الأخرى - مسرحيات التاريخ ما بعد الكولونيالى خصوصية ثقافية معينة ويرتبط بها توجه يحمل طابع المقاومة؛ والراوى - إذاً- ليس إلا محرض سياسى فاعل، وفى هذا تقول فاتيما دايك: إننا لا نحكى للناس قصص قبل النوم التى تساعد على النعاس، ولكننا نود أن نستفزهم وأن نوقظهم.[(١٥)]

المدى الزمنى

توحى الأبعاد الزمنية المعقدة التى يؤسسها الحكى فى أشكاله المختلفة بأن مفهوم

التاريخ يتوقف على فهم الكيفية التى يعمل من خلالها الزمن فى منطقة معينة. ويرتبط ذلك فى أغلب الأحيان برؤية الجماعة للآلهة والدوائر الكونية التى يتحكمون فيها، هذا بالإضافة إلى ظواهر ثقافية أخرى. ترتكز المفاهيم الخاصة بالزمنية temporality فى العديد من الثقافات على قبول الزمن الأسطورى الذى يشكل خطابًا يتميز باللازمنية. إن تقاليد ما يعرف بالحلم لدى سكان أستراليا الأصليين – على سبيل المثال – تفترض وجود حاضر مستمر ، والذى يشمل داخله أيضًا الماضى والمستقبل ، ولذا فإن الذاكرة تتكون من استدعاء التاريخ بالاضافة الى انتقال المرء نفسياً إلى زمان ومكان روحيين . ومثل هذا الأطر المفهومية التى تشيع فى ثقافات أصلية أخرى وفى عددمن المجتمعات غير الغربية ترفض وجهة النظر القائلة بأن التاريخ ليس إلا تماسًا مع الحاضر ، ولا يتجسد إلا فيه وتؤكد هذه الأطر المفهومية –



بيفرلى هانسون من فرقة مسرح سيسترن ، وهى تروى الحكايات . عرض بأستراليا عام ١٩٩٤

عوضاً عن ذلك - على مفهوم الزمن الملتبس، والذى تتلاشى فيه الحدود بين الماضى والحاضر والمستقبل . إن الجدل الذى يتخلق بين الزمنيات temporalities المختلفة يرفض هذا النوع من الوعى التاريخى الذى يمكن بموجبه - كما يشير هايدن وايت - إثبات هذا التفوق الافتراضى للمجتمع الصناعى الحديث بالرجوع إلى الماضى.

(1973: 1-2)

بإمكان المسرح أن يجسد تمثيلات للغموض الزمنى (والمكانى) ذلك أن كل العروض تخلق مكانا ليس بالمكان الحقيقى ، وزمانًا ليس بالزمن الفعلى ولاتمل من تقطيع الزمان والمكان إلى طبقات من "الاختلاف" (D. George 1989-90:74) . على الرغم من أن العرض يعد بمثابة حدث خطى فى الزمن الفعلى ، وحركة - مهما كانت دائرية - من البداية إلى النهاية ، إلا أنه يسمح بتمثيل لحظات زمنية بشكل آنى، وهو بذلك يضع قابلية العالم للسرد ، the narratability of the world موضع التساؤل ، أو على الأقل يتيح إمكانية وجود تواريخ تزامنية لا تتقيد بالضرورة بأى مفهوم يتعلق بالغائية. على النقيض من الكتابة التى تبقى دائمًا بعد القراءات التى تتناولها ومن ثم تعلن تاريخيتها الخاصة ، فإن العرض المسرحى سمتة الزوال ephemeral ومن ثم يفرض على متلقيه إدراك الدور الذى يلعبة الحاضر فى مبتنيات constructions الماضى . إن المدى الزمنى المسرح فى مسرحيات "التاريخ ما بعد الكولونيالية يتباين بشدة ، كما أن أى عدد من اللحظات الزمنية يمكن تقديمه : الحاضر وماضى ما بعد الاستقلال ، والحقبة الكولونيالية ، ولحظة الاتصال مع الآخرين ، وفترة ما قبل الاتصال ، بل والفترة السابقة على ذلك ، والخاصة بماضى ما قبل العالم الإنسانى . كل هذه العلامات التاريخية تتحدد من خلال الطريقة التى يتم بها تعريف العالم المعاصر . تصور بعض المسرحيات مدى التاريخ من خلال الربط بين سلسلة من الأحداث التى وقعت على مدار فترة زمنية طويلة ، بينما تقوم

بعض المسرحيات الأخرى بموضعة لحظة تاريخية أو أكثر داخل سياق يرتبط مباشرة بالاهتمامات الجارية .

يقدم جاك ديفيز فى مسرحيته (1979) ***Kullark*** مثالاً لعرض مسرحى يسائل المفاهيم الأوروبية التقليدية الخاصة بالزمنية والسردية narrativity . تتكون المسرحية من مشاهد من فترات زمنية مختلفة تمتد من عام ١٩٧٩ رجوعاً إلى لحظة غزو الأوروبيين لغرب أستراليا وعلى طريقة المونتاج السينمائى يختزل العرض ما يزيد على ١٥٠ عامًا من تجربة شعوب النيونجا ويحولها إلى ساعات قليلة على خشبة المسرح وإن كان العرض لا يبتنى الأحداث فى صيغة كرونولوجية صارمة . وعوضاً عن ذلك يقدم التاريخ باعتباره متعدد التوجهات ، ومتفاعل ، وذلك من خلال عدد من التقنيات:منها المجاورة juxtaposition والحذف ، ووضع مستويات زمنية مختلفة فوق بعضها البعض ، وتكرار الصور السمعية والبصرية ،ومسرحة الأحداث الخاصة بتقاليد الحلم ، وإدراج نصوص من التسجيل التاريخى الرسمى داخل النص المجسد . بالإضافة إلى ذلك فإن الشخصيات غالبا ما تخرج خارج الزمن المسرحى - على طريقة بريشت - وذلك للتعليق على الفعل الدرامى بشكل يجعل الميتافيزيقا الخاصة بالمسرحية تسائل على نحو مستمر الأنساق الإبستيمولوجية الأوروبية . والنتيجة الكلية التى يتمخض عنها ذلك هى إعادة تأطير التاريخ على نحو بانورامى يوازن عملية التدمير التى تعرضت لها ثقافة الأستراليين الأصليين فى الماضى مع التركيز على بقاء هذه الثقافة (بأية صيغة) حتى اللحظة المعاصرة .

على الرغم من ارتكاز ديفيز بشكل كبير على الوثائق التاريخية كمصدر لكتابة مسرحية ***Kullark*** فإن البنيات الأدائية للمسرحية تجسد عدم اكتمال مثل هذه النصوص الأرشيفية من خلال تقديم شظايا عديدة ومختلفة لماضى / حاضر محتمل . ولا توجد هنا أية محاولة لتحقيق المشابهة التاريخية عند تجسيد الاستعمار دراميا

إلا إن هذه المحاولة مصيرها الفشل على أية حال لأن المادة الوثائقية المتاحة تم تجميعها والتحكم فيها من قبل البيض، كما أنها محفوظة فى المؤسسات التى يديرها البيض. وعوضاً عن ذلك يساورق contextualises ديفيز فى عمله الروايات الإمبريالية لماضى مونولوجى الطابع وذلك داخل إطار مفهوم أشمل للماضى يربط بين المعنى التاريخى والميثولوچى والسياسى لذلك الماضى والحاضر الخاص بجماعة النيونجا. وبموجب هذه العملية يتعرض السجل النصى الأوربى إلى عملية تعديل زمنى من خلال المسرح، وهو ما من شأنه أن يقوض سلطة هذا السجل؛ ويتجلى ذلك فى المعالجات الأدائية لنصوص أسترالية أخرى مثل (1990) ***Bran Nue Dae***، وهى معالجات قام بها جيمى تشى Jimmy Chi وكاكلز Kuckles. وظف العرض الأسترالى الذى قدم عام ١٩٩٣ قدرة المسرح على التمثيل المتزامن للأطر الزمنية المختلفة فى مساءلة التاريخ فى صيغته التوثيقية الرسمية، فوجدنا شرائح تجسد مشاهد من الماضى تعرض فى خلفية الفعل المعاصر، وذلك لعرض جوانب التاريخ الإمبريالى دون ضرورة التأكيد على فاعليته. على الرغم من الطابع الشعائرى لهذا "التابلو"، إلا أن وضع المستويات الزمنية المكانية فوق بعضها البعض على نحو بصرى ومفهومى يوجد السياق التاريخى للفعل الدرامى للمسرحية بطرق تؤكد على الحيوية الآنية للثقافة (والمسرح) الأسترالية الأصلية.

إن الجمع بين الأبعاد الزمنية المنفصلة - وتأويلها - يؤكد سيولة زمنية الماضى، كما يجعل بالإمكان فهم الزمن التاريخى على نحو تزامنى تناصى.

يتجنب مسرح الشعوب الأصلية على وجه الخصوص التسلسل التعاقبى الثابت، وذلك من خلال ميله إلى بنيات درامية تستدعى شكلاً من أشال الدائرية الزمنية. إن الشخصيات الأسطورية من قبيل المحتال[١٦] الذى ينتمى إلى سكان كندا الأصليين أو الحاكم الذى ينتمى إلى سكان أستراليا الأصليين - يقوضون الحاضر والماضى والزمن

الأسطورى ويبرزون نقاط التداخل والتماس بين العالم الروحى، والزمن / المكان الدنيوى الذى يغلق الفعل الدرامى "العادى". وظهور هذه الشخصيات فى العديد من الحالات يدل على لحظة طقسية تعبر عن اللازمنية timelessness أو حالة الوجود خارج الزمنيات السائدة فى المجتمع، وهو ما يتيح وجود حالة تطهر مراسمية من القهر الكولونيالى. وبشكل مشابه ترفض أرواح الماورى الحدود الزمنية كما تعد غالباً جزءاً من الآلية المسرحية التى يتداخل بموجبها الماضى مع الحاضر. تبدأ مسرحية ***فى البرية دونما قبعة*** ***In the Wilderness Withont a Hat*** (1985) لكاتبها هون توهار Hone Tuwhare على سبيل المثال بشخصيات عديدة من شخصيات الماورى التى تقوم بتنظيف وترميم رسوم الأجداد المحفورة داخل معبد المارا والذى يعد مكاناً روحياً يحمى ويدعم قانون/ فن الجماعة. وعملية الترميم تلك تبرز أهمية الأجداد الذين تتأكد مكانتهم فى حياة الشخصيات المعاصرة عندما يبعثون أحياءً قرب نهاية المسرحية. يخبر هوبو Hopo – وهو أحد الأجداد – وايميرا أن أسماء الشخصيات المفقودة، سيتم العثور عليها: الوقت الذى ستحلم فيه حلماً سيحل سريعاً، وفى هذا الحلم ستعطى أسماء كل الناس فى هذا البيت، (110: 1991) يقول هوبو بعدئذ: إننا سنرحل الآن، ولكننا سنعود، (نفس المرجع P.115) ، ولكنهم "لا يرحلون" بشكل كامل. وعوضاً عن ذلك تفرض هذه الأرواح سيطرتها الفيزيقية والميتافيزيقية على الجماعة، وهو مايجعل الزمن الأسطورى غير المحدد يتداخل، بل ويسيطر على الزمن الكرونولوجى.

تربنا هذه الأمثلة إمكانية إعادة تقديم مفهوم دائرى للزمن فى المسرح شريطة أن يكون سياق الخطاب الذى تقدم وتؤول داخله الدوال الزمنية هو ذاته غير خطى - non linear، بمعنى أن يكون فضاءً مسرحياً، لا فضاءً للنص المكتوب. إن المسرحيات التى تعيد بناء الزمن الأمبريقى باعتباره متعدد الاتجاهات، ومتشظى، وغير مكتمل،

بل وغير قابل للتوقع تضعف من سيطرة الإمبريالية على الخطاب التاريخى، وذلك لأنها تضع تلك العلاقة البسيطة بين التاريخ والزمن موضع التساؤل.

كذلك فإن القطع الدرامى للزمن يحرز تأثيراً مشابهاً، وهذه الاستراتيجية يستخدمها دانييل ديفيد موزيس فى مسرحيته ***Almighty Voice and His Wife (1991)*** ليمسرح من خلالها صدمة الاستعمار التى تعرضت لها الثقافة الأصلية فى كندا. تنقسم المسرحية إلى قسمين متميزين: تدور أحداث القسم الأول فى تسعينيات القرن التاسع عشر، وتصور شخصيتى ألمايتى ڤويس ووايت جيرل فى صراعهما ومقاومتهما لقوات الاستعمار؛ أما القسم الثانى فيوظف نفس هذين الممثلين فى كوميديا معاصرة يحاكيان من خلالها على نحو ساخر الصور النمطية لشخصية الهندى كما تصاغ فى الخطابات الإمبريالية. والقطع الزمنى فى وسط المسرحية لا يحبط فقط التوقعات السردية – والنوعية generic أيضاً على اعتبار أن أسلوب المسرحية يتغير بشكل مفاجئ -ولكنه يحدث أيضاً تأثيراً اختزالياً للزمن. وهكذا فإن العرض المسرحى فى إجماله يستدخل مساراً زمنياً دالاً يعقد منطق السبب والنتيجة الذى توحى به البنية التيمية للمسرحية. وهذا الرفض لمبدأ العلية يتبدى أيضاً فى المسرحية عندما تكتمل السرديات وعندما تتحول الشخصيات الكوميدية – وهى المتحدث والشبح – إلى هوياتها الأصلية.

يمثل السفر عبر الزمان (والمكان) فكرة محورية فى مسرحية ***أنهار الصين The Rivers of China*** لكاتبتها أملادى جروين Alma De Groen والتى تستخدم فيها كرونولوجيات متجزأة، وسرديات متقاطعة تمشكل problematise من خلالها التواريخ الخطية التى تقوم عليها الإمبريالية.(١٧) ومرة أخرى تقدم هذه المسرحية قصتين متمايزتين: تصور إحداها الشهور القليلة الأخيرة فى حياة كاثرين مانسفيلد فى فرنسا، بينما تصور الثانية خبرات رجل يفتقر إلى اسم ويستيقظ فى

مستشفى بسيدنى بعد محاولة الانتحار معتقداً أنه ما نسفيلد. وعلى الرغم من أن هاتين السرديتين تنفصلان عن بعضهما بما لا يقل عن خمسين عاماً، إلا أنهما يتداخلان مع أحدهما الآخر بشكل وثيق داخل النص الأدائى. وبينما تبتنى المسرحية حاضراً ينظر إلى الوراء ليستعيد بعض جوانب الماضى، فإنها تخلق أيضًا ماضيًا بنظر إلى الأمام فى اتجاه الحاضر/ المستقبل بشكل يجعل الأحداث فى الأطر الزمنية المختلفة تؤثر فى بعضها البعض. على النقيض من كتاب المسرح الذين يقاربون ميتافيزيقا الثقافات الأصلية على نحو يفترض احتمال اللازمنية فإن دى جروين تجده لزاماً عليها أن تقيم بناءً يؤكد على المنظورات المزدوجة والمتشظية، ومن ثم يربك منطق الزمن الخطى إن كان يقبل تصور ما عن الغائية.

إن المسرحيات التى تجرب على التنظيم البنائى للتاريخ توحى بأن الشكل المسرحى هو فى أساسه مفهوماً سياسياً. وتثار فى هذا السياق مسأله السلطة القسرية للسردية، وهى تمثل اهتماماً محورياً لدى منظرى ما بعد الكولونيالية، ومنظرى الحركة النسوية على السواء. ترى إلين دياموند أن :-

> *فهم التاريخ باعتباره سردية هو توجه محورى بالنسبة لنا قادة الحركة النسوية، ليس فقط لأن ذلك ينزع الأسطورة عن فكرة التأليف غير المنحاز، ولكن لأن الدور الثانوى والتقليدى الذى تلعبه النساء فى التاريخ يمكن النظر إليه باعتباره من آثار السردية ذاتها. إن السردية تمنح نفسها سلطة التحديد والتشريع، وذلك بما تملكه من غائية صارمة، وتنظيم للمعنى؛ إن السردية - كما تصفها ماريا مينيش بروار - هى خطاب السلطة والشرعنة.*

(1990:95)

على الرغم من أن ما تطرحه دياموند يتصل بشكل أساسى بالنصوص النسوية ، إلا أنه ينطبق أيضا وبشكل واضح على المسرح ما بعد الكولونيالى . إن تقويض السردية وما تنطوى عليه من بنيات سلطة وشرعنة يتم من خلال إعادة تنظيم العلاقات بين المحتوى الأساسى و التمثيلى كما يتمثل فى عملية تشظية الأحداث وإعادة ترتيبها ، والقطع الكرونولوجى ، ووضع الأطر الزمنية فوق بعضها البعض ، ورفض الإغلاق ، والاشتباكات السردية الأخرى المرتبطة بأنماط الدراما والمطروحة للنقاش هنا .

تسهم التقنيات المسرحية الأخرى فى عمليات بناء الزمنية ، فعلى سبيل المثال تعمل الأدوار المزدوجة التى تغطى أزمنة مختلفة على خلخلة الإحساس بالسجل التاريخى المتصل بذات الطريقة التى يقوم بها الرواة بكسر الإطار الزمنى الخاص بالمسرحية. فى مسرحية طومسون هايواى التى تحمل عنوان ***الأخوات ريز*** يتجسد المحتال فى شخصيات متباينة منها النورس الأبيض، والحدأة السوداء، ومدرب لعبة البنجو. إن دلالة المحتال باعتباره قوة/ روح كندية تقليدية أصلية تكتسب عنصراً معاصراً خاصاً عندما يظهر المحتال فى هيئة رجل وسيم ونشبط، وينادى على أرقام البنجو، وعلى نحو مشابه نجد أن الملابس وقطع الديكور التى تعبر عن حقب مختلفة توجه جميعاً الانتباه إلى عملية تقويض الزمن الكرونولوچى المتسق. يصف يان ستيدمان Jan Stendman عرضاً لمسرحية (1982) ***Pula*** للكاتب ما تسيميل ماناكا Matsememel Manak من جنوب أفريقيا ، والتى نجد فيها ممثل واحد يقوم عمداً بتجسيد العمليات التى أدت إلى التحول الزمنى الذى تعرض له:

> *تحول الرجل إلى إنسان معاصر يتحدث بلباقة. وقد غير هذا الرجل- بمحض الصدفة - من ملابسه القبلية التقليدية، وبدأ يرتدى ملابسه بشكل مقصود، ويضع مستحضرات ما بعد الحلاقة، وبمشط شعره بعناية، ويتطلع إلى نفسه بإعجاب فى المرآة، فيتحول تدريجياً إلى شاب خليع من شباب المدينة. والتغيير المقصود فى الملبس والشخصية*

وظيفته فى العرض الدلالة على تيمة الاحتواء والتدجين: فهذا العامل الريفى الشاب يتحول إلى فتى خليع من فتيان المدينة، والجمهور يشهد تفاصيل عملية"التحول فى الشخصية" (10 :1990). يعكس هذا المثال - من الوجهة الميتا مسرحية - ليس فقط مسألة ابتناء الشخصية، وانما أيضاً عمليات التحكم العديدة والمحتملة فى التاريخ/الزمن.

تواريخ المكان

تترادف عملية تشظية الزمان فى العديد من المسرحيات ما بعد الكولونيالية مع عملية تزمين historicising المكان وإعادة رسم خارطته. ويمثل ذلك مشروعاً محورياً بالنسبة للشعوب المستعمرة التى تعرضت أراضيها للغزو، والتى تعرضت فى بعض المجالات للعزل الدائم من جانب القوى الأوربية. وحتى مستعمرات الاحتلال التى استعادت فيها الثقافات المحلية سيطرتها على أرضها بعد الاستقلال لازالت نقوش المكان التى خلفتها الإمبريالية ذات أثر ممتد. على سبيل المثال تم ترسيم الحدود الخاصة بالوحدة السياسية المعروفة الآن باسم نيجبريا على نحو تعسفى، وهذا الترسيم لا يأخذ فى الاعتبار الحدود القديمة التى أسستها كل من قبائل اليوروبا والإجبو للحفاظ على السلام فيما بينهم. وعلى نحو مشابه يمكن إرجاع تقسيم أيرلندا إلى دولتين منفصلتين إلى الإمبريالية البريطانية تبرز الفاعلية السياسية لتاريخ المكان الذى تسجله الإمبريالية بشكل أكبر فى مستعمرات المستوطنين حيث تعتمد سيطرة الأوروبيين اللغوية والاقتصادية و الثقافية على غزو الأرض، ومن خلال ذلك يمكن الإفصاح عن هيمنتهم على السكان الأصليين لمستعمرات المستوطنين. إن المكان بالنسبة للمستوطنين والمكتشفين الأوائل كان بمثابة نص يجب الكتابة عليه قبل تأويله، (Carter 1987 : 41) . بكلمات أخرى تم نقش معالم الفضاء الكولونيالى بموجب ضرورات الاستيطان ومن جانب رسامى الخرائط الأوروبيين الذين

قاموا من خلال تقسيمهم، وتصنيفهم، وصياغتهم التراتبية لهذا الفضاء بتحويله إلى مكان يمكن معرفته وسكناه. وهكذا يتضح من عمليات مسح أراضى نيوزلندا، ووسط كندا على سبيل المثال أن ما يعرف بالمناهج الأمبريقية لمسح المكان كانت فى واقع الحال أيديولوجية للغاية لأنها أرست مقاييس الأفدنة، والحدود التى أصبحت محددات واضحة تعبر عن ملكية البيض للأرض. فى هذين البلدين، وفى أستراليا أيضاً تم كشط السكان الأصليين واستبعادهم من الفضاء التاريخى وذلك من خلال خارطة / تاريخ تجاهل ابستمولوجيات المكان الخاص بهم، وكتب على أسماء الأماكن التقليدية لديهم.[١٨]

يشتبك كتاب المسرح المستوطنين الأصليين مع الأبعاد المكانية المتعلقة بالإمبريالية، وإن كان ذلك يتم من خلال طرائق مختلفة تماماً. تعبر الصور الدرامية للفضاء المكانى[١٩] عن الكيفية التى تم بها ابنتاء التاريخ الإمبريالى ، وعن الكيفية التى يمكن بها تفكيك هذا المكان، وإعادة تنظيمه طبقاً لضرورات الجماعات المستعمرة colonised المختلفة على اعتبار أن الفراغ لا يشكل فقط فإن المسرح يملك إمكانية إعادة تشكيل الأساس البنائى للتصور التاريخى، وجعل الفراغ/ المكان مؤديا بدلاً من أن يكون وسيطاً يتجلى من خلاله موكب التاريخ. إن النظرة المحافظة للفراغ المسرحى- والتى ترى أن هذا الفراغ "يلون"، كل العلاقات الواقعة فى إطاره (أنظر Suvin 322 : 1987) - لا تفسر بشكل كافٍ الأنساق المكانية المميزة للمسرح ما بعد الكولونيالى والتى يصبح فهيا الفراغ قوة تعمل على تحديد هذه العلاقات بشكل فاعل وليس مجرد التأثير فيها . ويمكن توضيح ذلك بالإشارة إلى موضعة السكان الأصليين والمستوطنيين داخل المنظر الفعلى/ المنظر على الخشبة - وهنا يميل المسرحيون إلى تقديم الأرض فى شكلها المادى بدلا من الدلالة عليها من خلال الملابس أو بعض الاكسسوارات المسرحية القليلة - أو من خلال تحليل الصراعات الإقليمية،

التى كثيراً ما تقدم فى مسرحيات المستوطنين.

إن الفضاء المكانى الذى يتحدد بفعل المنظر الطبيعى وتباينات الطقس يبرز فى سرديات المستوطنين باعتباره مجالاً للاضطراب والصراع. وترفض النصوص الراديكالية التى تميل إلى الطابع الراديكالى النزعة الرومانسية إزاء المغالطة الانفعالية pathetic fallacy وتقدم المنظر الطبيعى/ المنظر المسرحى ليس باعتباره مجازاً يعبر عن التوجهات البشرية أو الحالات النفسية، وإنما باعتباره قوة واضحة تشكل التجربة الإنسانية. ويتضح ذلك فى مسرحية جانيس بالوديس Janis Balodis التى تحمل عنوان (1985) ***Too Young For Ghosts*** التى تقدم رؤية معقدة للتاريخ المكانى لأستراليا من خلال مسرحة كل من عمليات رسم الخرائط الإمبريالية والمواجهة بين المستوطنين والفضاء المكانى الغريب عنهم. فى سرديات المسرحية التى تتسم بالطباقية contrapuntal يقترن استكشاف لودفيج ليكهارت لشمال إكوينزلاند فى أربعينيات القرن التاسع عشر - بشكل متنافر على ما يبدو - بتجارب مجموعة من المهاجرين اللاتفيين Latvians (والذين كانوا أشخاصاً مبعدين، فيما سبق) فى نفس المكان قبل مائة عام. فى الوقت الذى شغل فيه اللاتفيون وضعية المنفيين فى فضاء مكانى عليهم التعايش معه فإن حملة المستكشفين يتم إظهارها باعتبارها عملية استراتيجية تهدف إلى كشط تاريخ/ فضاء الأستراليين الأصليين وفتح الأرض أمام الاحتلال الأوربى. تعمد نظرة ليكهارت الخرائطية إلى تكييف واختزال كل ما يقوم بمسحه،وهو ما يسمح له بابتناء البلد باعتباره غير ذات وجود لأنه يرى أن المنظر الطبيعى لا يحمل أية علامات واضحة تدل على ملكية الأستراليين الأصليين له. وهكذا يقدم الفضاء المكانى الإمبريالى - والذى يدون هنا من خلال الخريطة (وأيضاً من خلال مذكرار ليكهارت) باعتباره لوح كتابة يُغمض أية تصورات مكانية بديلة. وفى هذا الإطار فإن إصرار ليكهارت على أن تسجل خريطته ما توقع

أن يلاقيــة إنما يؤكد فكرة ج . ب. هـارلـى Harley عندمـا قـال إن من يقـوم بالمسح الجغرافى لا ينسخ فقط "البيئة، بشكل مـجرد ، وإنما ينسخ الثـوابت المكانيـة المتـعلقة بنظام سياسى معين" (279 :1988).

فى الوقت الذى تستعرض فيه المسرحية - على نحو تدريجى - عملية نقش الفضاء الكولونيـالى، فـإنهـا أيضـاً تقلل من قـيـمة الجـهـود المرتبطة بـهـذه العـمليـة؛ فـفى هذه المسرحـيـة المكتـشفون وكـأنهم فى حالة تـيـه مـستـمـرة، فـهـم يتـحـركـون فى دوائر، بل ويرجعـون إلى الوراء، وهو ما من شأنه أن يضع الخريطة والأدوات المتعلقة بهـا - مـثل البـوصلة والمزولة - فـضلاً عن المتكشفـين موضـع السـخرية. إلا أن بالوديس Balodis لا يقنع بمجرد تحديد مـجازات الهـمينة التى تطرحها عـملية رسم الخرطائط الإمبريالية وتفكيـكهـا؛ وانما يحـاول أيضـاً أن يجـد منطقـاً مكانيـاً مـغـايراً يمكن مـن خلاله تأويل التاريخ/ الجغرافى. يتضح ذلك بشكل بيِّن من خلال البنيات الأدائية للنص: إن عـملية ازدواج الأدوار role - doubling - على سـبـيل المـاثل - عندمـا تنفـذ فى وجـود قطعة ديكور واحدة متعـددة الأغراض تبرز السرديات التى غالبـاً ما تكون بعيدة زمنياً وجغرافيـاً؛ فمشاهدة اللاتقيين والمكتشفين قصص بعضهم البعض - ومشاركتهم أحياناً فى هذه القـصـص - إنما يوحى بوجـود فـضـا ء مكانى تـاريخى مـتـفـاعل يسـجل نقـوش الماضى والحـاضر بشكل متزامن، ولـيس بشـكل مـتسلسل. ويتـمـثل الأثر البـصرى الذى تحـرزه هذه الفـضـا ءات المتراكبـة superimposed فى تذويب الأطر والحـدود بشـكل تغيم مـعـه الفواصل بين الأمكنة، والفـترات الزمنيـة المختلفـة . فى الوقت ذاته يتـحـول الفضا ء المكانى الأمبريقى إلى "فضـا ء ظاهراتى"[٢٠] طالما أن معـاينة هذا الفضـا ء تتم من خلال شعـور /خبرة الشخصيـات، وليس مجرد رؤيتها له. وهكذا فـإن الدراماتورچيا التعبيرية التى يصيغهـا بالوديس تقاوم الانغـلاقات التى تفرضـهـا عـملية رسم الخـرائط الإمبريـالية، لتبتنى فى مقابلها تاريخاً مكانياً لا يكتمل أو ينتهى. وداخل هذا النسق

يمكن إدراج اللاتقين داخل فضاء تاريخى يضم الأشباح الأخرى المعبرة عن الماضى الجمعى لأستراليا: وذلك من قبيل المكتشفين، وسكان أستراليا الأصليين الذين تعرضوا لعمليات الابادة، والمكان ذاته.

وبعيداً عن عملية إعادة صياغة عملية وضع الخرائط يمكن للمسرح ذاته أن يطرح خريطة هى بمثابة مجال مرئى يتم من خلاله الهجوم التفكيكى . والمثال على ذلك نجده فى العرض الأول الذى قدمته فرقة مسرح ملبورن لمسرحية بالوديس التى تحمل عنوان لاعودة (1992) ***No going Back*** ، والتى تعد جزءاً مكملاً لمسرحية ***Too Young for Ghosts***. والديكور فى هذا العرض يتشكل فى معظمه من خريطة لـ"كوينزلاند" ذات طابع كولونيالى وتمتد من الأرضية إلى السقف، وهذا الديكور لم يقدم فقط صورة مناسبة للفعل المحورى فى المسرحية وانما أثّر أيضاً على التجسيدات المكانية ذلك أن أماكن الدخول والخروج على الخشبة كانت عبارة عن فتحتين منفذتين بشكل غير منتظم فى الستارة الخلفية مع استخدام الفواصل كمجموعة من الأشجار . ومن خلال إظهار الفجوات الموجودة فى الخريطة، وتقديم أجزاء منها على خشبة المسرح بشكل بارز ومن زوايا غير تقليدية نجح هذا التصميم الخاص للديكور فى زعزعة سلطة النص الإمبريالى - مذكرات/ اسكتشات ليتشهارت - الذ ى ارتكز عليه.

كذلك يعمد الديكور الخاص بمسرحية ***Kullark***لـ "ديفيز" إلى مساءلة علم رسم الخرائط التقليدى ، على نحو يغلب عليه طابع التسييس؛ فهذه المسرحية تستلزم استعمال ستارة خلفية مرسوماً عليها حية serpent قوس قزح Rainbow Serpent على هيئة خريطة لنهر سوان فى غرب أستراليا.

وهذه الخريطة - باعتبارها تعبر عن نمط مغاير من أنماط المعرفة المكانية - تموضع المكان داخل إطار الكوزمولوچيا الخاصة بالأسترالبين الأصليين، وتظهره باعتباره ليس

مكاناً خالياً ينتظر نقوش المستوطنين. فضلا عن ذلك فإن صورة الحية تسائل المحاكاتية mimeticism التى تقوم عليها الخريطة الغربية، وذلك من خلال إبراز الاختلاف بين الشئ الطبيعى والشئ المقلد (Huggan 1989a:121) . ومثل هذه الاشتباكات الأيديولوچية لها أهميتها بالنسبة للخطاب ما بعد الكولونيالى لأنها تفضح العمليات التى تم من خلالها تحويل النماذج الذاتية والطارئة "للواقع" (فى بعض الحالات ما زالت هذه العمليات مستمرة) إلى تمثيلات موضوعية، كونية.

إن مغالطة المحاكاة mimetic fallacy التى تقوم عليها فكرة الخريطة نجدها أيضاً فى المسرح الطبيعى الذى يقدم ملامح المنظر المسرحى (والذى يعبر هو الآخر عن خريطة مكانية) كما لو كانت حقيقية وليست تمثيلية (representational) . من جهة أخرى فإن المسرح غير الطبيعى يلفت الانتباه إلى أنظمته الدلالية الخاصة به، ولذا فهو يضع الصور التى يقدمها فى سياقها التاريخى. إن تغيير منطق النسبة proportional logic الخاص بالمنظر المكانى/ المنظر المسرحى يمثل إحدى الطرق التى يتم من خلالها إبراز حقيقة مفادها أن الفضاء المكانى يتم ابتنائه من خلال الثقافة والقوة. فعلى سبيل المثال فى العرض الذى قُدم فى أوكلاند لمسرحية ستيوارت هور Stuart Hour التى تحمل عنوان ***غاصب الأرض*** (1987) ***Squatter*** قدمت فرقة مسرح ميركورى المنظر المكانى فى شكل مصغّر، وهى بذلك قامت بتفكيك الصيغة الأيقونية التى يكتسبها فى التاريخ الكولونيالى باعتباره موضوعاً للاستيطان والحيازة، مع إبراز محاولات المستوطنين تشظية فضاءات معينة، والتعامل معها بشكل تراتبى.[٢١] تدور أحداث المسرحية فى نيوزلندا، وذلك عندما تستولى الحكومة الليبرالية بقوة على العديد من العقارات والمزارع ذات الملكية الخاصة لتبيعها بعد ذلك للطبقة الوسطى الصاعدة؛ وتقدم المسرحية رؤية نقدية لما تزعمه كل الشخصيات بخصوص الملكية التاريخية لهذه الممتلكات؛ ومن هذه الشخصيات الغاصبون الأثرياء،

والمواطنون الأصليون، وعائلاتهم ، والحكومة، والثوريون الاشتراكيون القادمون، والدخلاء على السياسة، وممثلو الطبقة الوسطى. الأمر الذى يحمل دلالة فى هذه المسرحية أن قبائل الماورى لا تزعم ملكيتها لهذه الأرض، إلا أن جمهور نيوزلندا سيقوم حتماً بالربط بين تجريد قبائل الماورى من أراضيهم، ومحكمة حقوق الأراضى المعاصرة. على الرغم من أن النظرة التلسكوبية المقصودة فى المسرحية تمنحنا إحساساً مباشراً بالموقع الجغرافى، فإن التنافر المكانى بين الشخصيات البشرية، والمنظر المكانى يبرز وفى الوقت ذاته يقلل من قدر الجهود التى يبذلها الغاصبون لفرض سطوتهم على الأرض. وفضلا عن محاكاة الشخصيات بشكل ساخر parodying فإن هذه المفارقات الساخرة تحرز تأثيراً يحمل طابع التناقض إذ يبدو البشر صغاراً فى أحجامهم بسبب الحجم الهائل للأرض كما يتم تصويرها . داخل هذا التاريخ غير التقليدى لحكم الغاصبين squatocracy الليبراليين ، والاشتراكيين تحكم الفوضوية لأن المنطق المكانى للنظام الكولونيالى التراتبى يتقوض.

يصور موريس شادبولت Maurice Shadbolt (وهو كاتب نيوزلندى أيضاً) فى إحدى مسرحيات الحرب التى كتبها ، والتى تحمل عنوان ***حدث ذات مرة فى تشاناك بير*** ***Once on Chunuk Bair*** (1982) صراعات إقليمية فى إطار المكان؛ وتهدف هذه المسرحية أساساً إلى نقد الاستحواذ التاريخى للأمبراطورية البريطانية على الأرض والناس، والقرارات السياسية التى تتخذها مستعمرات بعيدة. تدور أحداث المسرحية فى تركيا أثناء الحرب العالمية الأولى، وتتساءل حول الحكمة من اشتراك نيوزلندا فى صراع أوروبى بعيد عنها. وترينا هذه المسرحية أن أعداداً هائلة من القوات الكولونيالية سقطت ضحية باسم الإمبراطورية، وذلك بغية الاستيلاء على مساحات قليلة من الأرض، كما ترينا القادة البريطانيين وهم يتركون جنودهم فى جاليبولى وتشاناك بير (هذا فضلاً عن سوم Somme ومواقع أخرى عديدة على

الجبهة الغربية فى الحرب العالمية الأولى). فى الوقت ذاته تفحص المسرحية إصرار المجتمع النيوزلندى على تناول شخصية أنذاك، Anzac على نحو أسطورى باعتباره بطل قومى[٢٢] ومن خلال المسرحية أيضاً يتم تفكيك الفرص الإمبريالية والوطنية التى تتيحها الحرب والتى يتمكن الفرد بموجبها من خدمة الملك والأمة. وكما يوحى شادبولت Shadbolt فإن القسمة الثنائية التقليدية بين الحلفاء والأعداء تتقوض عندما يؤدى الولاء للوطن إلى القضاء على القوات الكولونيالية.[٢٣] وفيما يتعلق بالصياغة المسرحية قدمت فرقة مسرح ميركورى صورة قوية تعبر عن لاجدوى مثل هذه الحروب الإقليمية . وعلى اعتبار أن المسرحية تدور أحداثها فى الخنادق فقد تم بناء المنظر رأسيًا لكى يتيح للجمهور خطاً بصرياً . وهكذا فإن الأرض التى استولت عليها القوات النيوزلندية وتحاول الحفاظ عليها تتعرض للتحريف الجغرافى - تماماً مثل تحريف التاريخ الذى أدى إلى تواجدهم فى تركيا - كما أن الصعود الصعب إلى القمة لا يمثل سوى فوز خادع، فالجنود لم يستولوا سوى على ربوة غير ذات أهمية بينما كانت خسائرهم البشرية هائلة. وعلى مستوى آخر يستدعى المنظر المسرحى المنظر المكانى الهائل لنيوزلندا ذاتها، وما فى ذلك من إشارة إلى غزو البيض لأرض قبائل الماورى أثناء الحرب الإمبريالية الأولى.

كثيراً ما تكشف الصور الدرامية المعبرة عن المنظر المكانى عن الوضعية المتناقضة للمستوطن Settler فى مقابل الأرض وساكينها. تصادق شارون بولوك Sharon Pollock فى مسرحيتها ***أجيال*** (1980) ***Generations*** على ملكية فلاح لجزء صغير من أرض زرعها أبوه وجده، ولكنها تصادق أيضاً على أولوية المكان بالنسبة للسكان الكنديين الأصليين. إن الشخصية الأصلية الوحيدة فى المسرحبة هى شخصية تشارلى رانينج دوج Charlie Running Dog والذى يوصف باعتباره عجوز يتعرض جلده للتأكل بحيث يشبه نتوءات الأرض القاحلة (141 :1981). ومن

خــلال هذا الوصف تكاد بولوك توحي بأن تشــارلي يعـبــر عـن الأرض ، ولكن الصـيـاغـة الدراماتورچية للمـؤلفة تنقذ هذه الشـخـصـية من التـشـيـؤ ، وذلك من خلال تحويل الأرض ذاتها إلى شخصية نهائية لها أمزجة متعددة ، ووجوه متعددة ، (نفس المرجع p.141) . وواقع الأمر أن الفعل المركزى فى المسرحية يتمحور حول الأرض التى تشكل قوة مؤثرة فى حيـاة كل أفـراد عـائلة نارلين Nurlin سواء رغبوا فى الهرب منهـمـا ، أو ترويضـهـا ، أو تعلم كـيـفـيـة معـايشـة عنادها . يوحى العرض بالتـداخل بين الثقافة والطبيعة وذلك من خلال اشتمال الديكور على شرفة - والتى تشكل فضاء شائع فى مسرح المستوطنين-[٢٤] تربط المنزل بالعالم خارجه، ومن ثم يظهر لنا جزء من المطبخ فى أحد الجوانب، وفى الجانب الآخر يظهر جزء من المزارع القاحلة المجدبة.

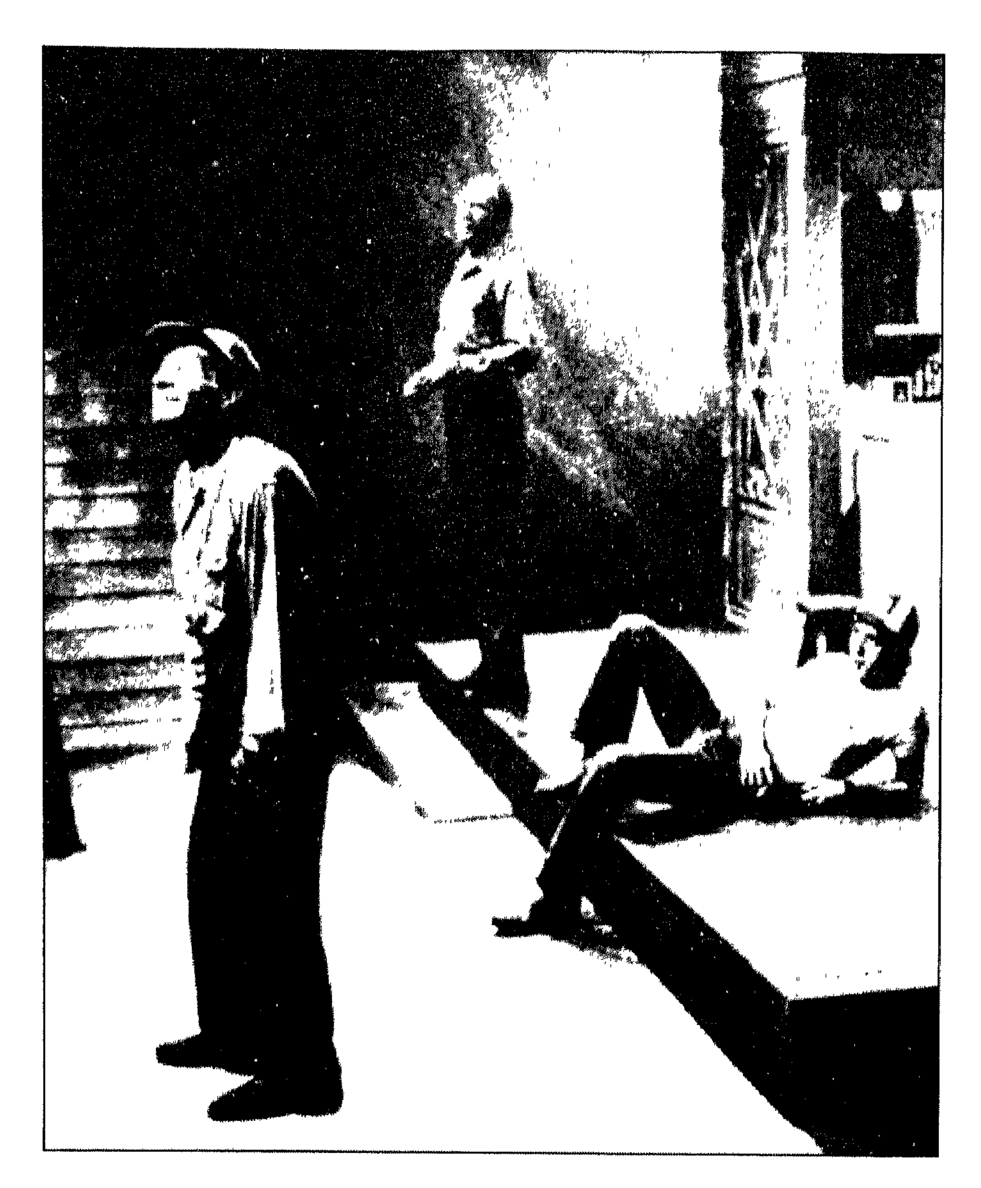


تقـديم الأرض فى صـورة مـصـغـرة على خشبة المسرح . العرض الذى قدمته فرقة ميـركورى عن مسـرحيـة ستيـوارت هور ***غاصب الأرض.***

الرأس الذى استخدم فى مسرحية موريس شادبولت ***حدث ذات مرة فى تشاناك بير .***

تساعد الإضاءة كذلك على الإيحاء بأن المزارع تكاد تمتد إلى ما لانهاية، كما تدعم البنيات الفراغية فى المسرحية التى تؤكد على الوضع غير الراسخ للمستوطنين، حيث نجد البيت وقد تم ابعاده عن منتصف الخشبة، ووضعه فى حافة المنظر. إلا أن الشرفة تمثل مجالاً معبراً عن التفاوض، والحوار الممكن ليس فقط بين الشخصيات المختلفة، وإنما بين المستوطنين والأرض. ورغم ذلك فلا تستخدم العلاقات المكانية التى توحى بها الشرفة على النحو المطلوب، وهو ما يعكس التناقض الكلى الذى تقوم عليه مسرحية ***أجيال*** باعتبارها مسرحية تحاول - دون أن تنجح فى ذلك - أن تأخذ مكاناً وسيطاً بين رغبات البيض ومزاعم السكان الأصليين بملكية الأرض.

كما يتضح من هذه الأمثلة القليلة . تلعب الأرض دوراً قوياً فى التاريخ رغماً عن (وبسبب) الجهود التى يبذلها المستوطنون لمقاومة قوتها من خلال الحضور البشرى المكثف. إن الطبيعة - فى تجلياتها المختلفة - فى المسرحيات التاريخية الكندية والأسترالية على وجه الخصوص غالباً ما تشكل الجوانب والأبعاد المختلفة لنص العرض، وأحياناً ما تدفع الفعل الدرامى فى اتجاه مشاهد رؤيوية apocalyptic ؛ ففى مسرحيات لوى ناورا كثيراً ماترى نيران، وفيضانات، وكافة الكوارث المناخية التى تحيق بالشخصيات فى النهاية. وهذه المشاهد ذات الطابع الكابوسى - والتى نجدها مثلا فى مسرحيتى ***داخل الجزيرة*** (1980) ***Inside the Island*** و***شروق الشمس*** (1983) ***Sunrise***- تصور بشكل واضح تشظى الحكم الكولونيالى، وإعادة ترتيب الفضاء المكانى بحيث تكون الطبيعة هى القوة المسيطرة فيه. وبدلاً من إبراز رؤية ناورا الكابوسية باعتبارها تحمل طابع الكآبة، فإنها يجب أن تقرأ فى إطار أزمة الاستيطان بدلاً من اعتبارها نهاية أو خاتمة زمنية. وتنطوى هذه الأزمة ضمناً على



منظر السرقة فى العرض الذى قدمته فرقة مسرح باراجون عن مسرحية **أجيال** (١٩٨٠) لـ شارون بولوك، وهنا تظهر شخصيات إد العجوز، وألفريد، ودنيقد .

دورة انتقال وتجديد تتجلى فى عدد من نصوصه من خلال التطهير الطقسى للمنظر المكانى. وفى هذا السياق تصبح النار على سبيل المثال قوة إيجابية تكوى الجرح الكولونيالى، وتبعث الحياة فى الأرض[٢٥] يميل مسرح ناورا إجمالاً - إلى استخدام المنظر المكانى/ المنظر المسرحى باعتبارهما تقنية كنائية وظيفتها تسجيل الصدمات المكبوتة، والتغيرات التاريخية العنيفة التى أحدثتها الإمبريالية وتعيد تقديمها باعتبارها جزءاً من "بروفة، مستمرة تؤدى فى النهاية إلى مستقبل أفضل وأكثر قوة بالنسبة لجميع الأستراليين (انظر: Kelly 1992 b:55) .

رسخ التاريخ الإمبريالى تلك الأسطورة الأولى التى تشكلت بموجبها العلاقات المكانية بين المستوطنين والأرض متجاهلين بذلك إمكانية أن يكون السكان الأصليين هم أيضاً قد تحركوا داخل نفس الزمان/ المكان التاريخى الذى تحرك داخله المستوطنون. قد يطرح تاريخ المكان - من جهه أخرى - بعداً تتفاعل فى إطاره الثقافات المتباينة، كما يمكن من خلاله إعادة كتابة هذه الأسطورة الأولى، وإعادة تجسيدها باعتبارها جدلاً بين المستعمِر invader والمستعمَر invaded . يكاد يكون كل كتاب المسرح من الشعوب الأصلية - بلا استثناء - سواء كانوا من أستراليا أو قبائل الماورى أو كندا يمسرحون - بشكل أو بآخر- عملية الإزاحة التاريخية التى تتعرض لها شعوبهم نتيجة للإمبريالية. ويستخدم هؤلاء فى العديد من مسرحياتهم دوالاً مكانية لإبراز الكيفية التى تعرضت بها الفضاءات الأصلية للغزو والإبعاد عن المركز وذلك من جانب ثقافة غريبة؛ كما تبرز هذه الدوال المكانية أيضاً الكيفية التى تم بها تقييد السكان الأصليين مكانياً تحت الاستعمار، وكيف أن علاقاتهم بالبيض تتشكل دائما من خلال البنيات المكانية. وأحياناً تأخذ العروض الأصلية اتجاهات أكثر راديكالية فنجدها تعيد رسم خريطة فضاء الخشبة على نحو إستراتيجى بغية استعادة مليكة الأرض أو تفويض هيمنة المجتمع على الفضاء الاجتماعى. وإن كانت مثل هذه الإيماءات تبدو

رمزية بشكل كبير إلا أنها تنطوى على فعل سياسى شامل.

تشكل حقوق ملكية الأرض محوراً سائداً فى مسرح الكتاب الأصليين، وهو ما لا يبدوا مستغرباً فى ضوء الاستجابات الحكومية المتباطئة إزاء طلب السكان الأصليين استعارة ملكية أراضيهم فى كل من كندا واستراليا، ونيوزلندا، وذلك على مدار العقود القليلة الماضية؛ فمسرحية ديفيد دياموند ***No' Xya*** على سبيل االمثال -وضعت خصيصاً للاحتجاج على تناول الحكومة للقضايا المتعلقة بملكية/ استخدام الأرض فى كولومبيا البريطانية. كذلك فإن مسرحية ***Bran Nue Dae*** على الرغم من أنها وضعت على نحو مغاير تماماً، ولأغراض مختلفة إلا أنها تختتم بأغنية يقول مطلعها: هذه الاغنية عن سكان أستراليا الأصلبين والملونين، والسود اننا نرغب فى استعارة أرضنا، وننشد حقوقنا، ونريد تعاملاً عادلاً من جانب الرجل الأبيض؛ (Chiand Kuckles 1991 : 84). يقدم كريج هاريسون Craig Harrison فى مسرحيته ***غداً سيكون يوماً جميلاً*** Tómoyyow Will Be a lovely Day (1974) رمزاً مباشراً لفقد أراضى الماورى، وذلك من خلال سرده عن مجموعة من شباب الماورى الذين يقتحمون المكتبة القومية فى ويلنجتون بغية سرقة وثيقة معاهدة وايتانجى Waitangi التى أبرمت عام ١٨٤٠ ، والتى تعد أول وثيقة قانونية ؛ [٢٦] تتحدد بموجبها ملكية الأرض فى نيوزلندا فى مرحلة ما بعد الاتصال بالآخر . [٢٧] تدل هذه المعاهدة فى إطار فضاء خشبة المسرح على الذاكرة التى تحفظ الأرض المفقودة (وعلى الامتعاض الذى يثيره فقد هذه الأرض). وفى كل هذه المسرحيات لا تتشكل خشبة المسرح فقط باعتبارها فضاءً متخيلاً ، وانما أيضاً باعتبارها مجالاً يمكن للجماعات الأصلية من خلاله التعبير عن الاحتجاج الثقافى و السياسى .

يعرض رورهابيبى Rore Habibi فى مسرحيتة ***موت الارض Death of the Land (1976)*** الجدال حول حقوق ملكية الارض ، وذلك من خلال تقديم تفاصيل

العمليات القانونية الهزلية التى يتم من خلالها "بيع" أراضى الماورى إلى الباكيها Pakeha . يدور معظم الفعل الدرامى فى محكمة أراضى الماورى فى نيوزلندا عام ١٩٧٧ [٢٨] حيث لايكون الخطاب القانونى مفهومًا لبعض شخصيات الماورى الذين يعارضون بشدة بيع الأرض لأن ذلك سيغربهم عن جزء آخر من تاريخهم/تراثهم. كذلك فإن الجدل حول بيع الأرض وحول معاهدة وايتانجى هو جدل حول الأصالة و/أو السلطة، والذى ينتهى فى نهاية الأمر إلى نتيجة مفادها أن "الماورى دائمًا ما ينالون على العدالة، أما الباكيها فدائمًا ما يحصلون على الأرض " (1991:43) . إلا أن المسرحية تتجاوزهذه التعارضات الثنائية الخالصة لتفحص توجهات الماورى إزاء الأرض. وتوحى الأحداث أنه بينما يتجادل أفراد الماورى فيما بينهم فإنهم يفقدون أرضهم وتاريخهم، وهى فكرة تتأكد وتبرز فى اللحظة الأخيرة من المسرحية عندما نسمع أصوات جنازة الأرض، وذلك عندما يستمر القاضى فى تلاوة قرار نقل الأرض.

يظهر مسرح چاك ديڤيز على نحو بالغ الوضوح القوة الاستعادية التى تنطوى عليها تواريخ المكان، حتى وإن لم يتناول هذا المسرح القضايا المتعلقة بحقوق ملكية الأرض بشكل خاص. إن كان ديڤيز غالبًا مايصور عملية التقييد التاريخى التى يتعرض لها سكان أستراليا الأصليين داخل المؤسسات- ومنها الارساليات والسجون- التى تهدف إلى عزلهم عن مجتمع البيض، فإنه رغم ذلك يؤكد على أهمية عمليات التقويض والمقاومة؛ ففى مسرحياته تتقوض الحدود المميزة للعوالم التى تفصل الجماعات العرقية، فتتحول هذه العوالم إلى "أماكن مطروحة للجدل" وتظهر من خلال عمليات الإنتهاك التى تقوم بها. وأوضح مثال على ذلك نجده فى مسرحية No sugar عندما تتكرر عمليات هروب سكان أستراليا الأصليين خارج الأرساليات ورفضهم الأمتثال إلى عمليات الحصر والتقييد القسرية والتى يضطلع بها ممثلوا السلطة البيضاء. تتجسد فكرة الفضاء المكانى الذى يشكل موضع خلال من خلال المسرحية كلها؛ والأمر الذى ينطوى على مفارقة هوا أن جهود المستعمرين colonisers المستمرة لابتناء وفرض تراتبيات مكانية معينة لا تتمخض سوى عن تأكيد وجود وحضور سكان أستراليا الأصليين، وهو مايسمح لهم بتحديد معالم هويتهم مكانيًا ومقاومة العمليات التى تحاول أن تفرض عليهم الجيتو المادى و/أو الثقافى؛ فعل سببل المثال يباهى

جيمى بعدم رضوخه لقوانين الفضاءات المكانية التى تفرض عليها، وذلك بهروبه عند وضعه فى الإرسالية، وتقويضه للإجراءات القانونية عند وضعه فى السجن؛ ومن خلال قدراته ومهاراته فى الترفيه باعتباره مؤديًا يحول زنزانة السجن وساحة المحكمة إلى شكل من أشكال المسرح عندما يفرض سيطرته على الفضاءات المكانية التى صممت أساسًا لعزله ومعاقبته .

ومثل هذه المقاومة التقويضية "لقانون الرجل الأبيض" تشيع فى مسرحيات ديفيز، وهى بمثابة مساءلة لمصداقية هذا القانون وأصداءه التاريخية. إن التواريخ مابعد الكولونيالية للمكان تمسرح "هذه العلاقة الجدلية بين المكان والإزاحة من المكان" ، والتى تمثل مشكلة أساسية فى المجتمعات التى تأثرت بالإمبريالية (Ashcroft et a. 1989:9). ومثل هذه التواريخ تناهض النماذج المسرحية التى تضع الدوال المكانية فى مرتبة أدنى من الاهتمام بالموضوع، ونوع المسرحية، والتى تقدم المنظر المكانى فقط باعتباره أداة مشهدية توضع لابراز الحبكة السردية، أو لتكون بمثابة ستارة خلفية للأحداث الهامة. ويمكن لتواريخ المكان فى مستعمرات المستوطنين أن تقوض بشكل فاعل أسطورة الأرض التى ليس لها وجود قانونى، وذلك من خلال تجسيد الأرض بنقوش متعددة الأشكال والتوهمات المكانية لكلٍ من ثقافة المستوطنين وثقافة السكان الأصليين.

فضاءات المسرح

إن التصميم المعمارى للمسارح- أو الفضاءات المكانية التى يتم اختيارها لكى تكون مسارح- يؤثر على نحو دال على حدث العرض خصوصًا وأن المجال المكانى يكاد يكون دائمًا جانبًا أساسيًا فى السرد. لذا فإن ابتناءات (الذات فى) التاريخ فى الدراما مابعد الكولونيالية ترتبط فى نواح عديدة بتاريخ المسرح ذاته. فى أوج وجود الإمبريالية كانت أغلب البلاد المستعمَرَة colonised تباهى بوجود المسارح لديها، والتى كانت فى العادة من مسارح البرواز التى تحاكى مواضعات المركز الحواضرى

metropolitan سواء فى تصميمها المكانى أو فى الأسلوب الأدائى المصاحب. ومثل هذه المسارح كانت فى نواح عديدة محرمة على الدراما مابعد الكولونيالية ذات الطابع الاستراتيجى، لأنها كانت تفرض نماذج عروض كانت فى الغالب غريبة على الثقافة المحلية ؛ فالفصل بين الذات المشاهدة viewing subject وموضوع المشاهدة البعيد كان أمراً غريبًا على المجتمعات غير الغربية التى يقوم المسرح التقليدى فيها على الحدث التشاركى participatory event. وقد استدعى وجود مسرح مابعد كولونيالى معاصر فى العديد من البلاد رفض الفضاءات المسرحية الغربية الرسمية وتبنى البدائل التى تخرج خارج الاطار المكانى التقليدى، أو على الأقل اعداد وتكييف تلك الفضاءات المصادرات طبقًا للمتغيرات السياسية التى يتعرض لها المجتمع المستعمَر colonised . وتزعم مارجريت يونج Margaret Yong أنه فيما يخص ماليزيا فإن أغلب المسرح المحلى يغلب عليه الطابع الكئيب ذلك أنه بقى داخل الأبنية الإنجليزية التى لايستطيع داخلها أن يستبعد أساليب التمثيل الأوروبية. أما تلك المسرحيات التى تخرج خارج الأبنية المسرحية التقليدية فهى تملك فاعلية وتأثير أكبر . (1984:238)

إلا أن مجاوزة مواضعات المسرح الإمبريالى ومايرتبط به من تراثات ليس بالأمر السهل. فقد حاول أولاً روتيمى Ola Rotimi – بنجاح لايذكر– الابتعاد بالدراما النيچيرية عن مسارح البرواز إلا أنه وجد أن العديد من زملائه يحصرون أنفسهم فى شكل مسرحى غير متسق تاريخيًا :

> *من المحزن أن فرق الأوبرا الشعبية فى نيچيريا لم يكن من السهل عليها أن تحرر نفسها من قيود البرواز المسرحى على الرغم من علاقتها الوثيقة بتقاليد المسرح فى مرحلة ماقبل الاستعمار. وقد حاولت اقناع بعض هذه الجماعات بإستخدام مسرح الأرينا إلا إنهم لم يقربوه .*
>
> *(1974:61)*

ويفضل رويتيمى نفسه مسرح صغير دائرى فى الهواء الطلق، ويضم الجمهور داخل إطار حدث تشاركى communal بدلاً من فصلهم عن الممثلين من خلال حائط رابع غير مرئى. ويرى رويتيمى أن هذه "هى الصيغة الوحيدة التى تسمح بوجود مسرح للسكان الأصليين على الأقل فى أفريقيا جنوب الصحراء (نفس المرجع: p. 60). وعندما يضطر رويتمى إلى استخدام مسرح البرواز يرفض أن يتحدد داخل تراتبياته المكانية أو معاييره الأسلوبية، ويوضح رويتيمى ذلك قائلاً:

> *اننا نتحدى بشكل مقصود مواضعات البرواز المسرحى والتى تعوق رغبتنا فى أن يكون الجمهور واحداً معنا. إن مداخل ومخارج مسارحنا تتموضع فى الكواليس، كما أن الأجنحة توجد فى قاعة المشاهدة. أما بالنسبة للمشاهد التى تضم جماهير فإنها تتحدى قوانين البرواز المسرحى وتتجاوز حدود جبهة المسرح، بل وتتجاوز ذلك- عند الضرورة- إلى حفرة الأوركسترا!*

(نفس المرجع: p. 60)

هذا النوع من الاشتباك مع المواضعات التى تحكم استخدام فضاء العرض هى من الأهمية بمكان، وذلك لأن هذه الفضاءات تظل موجودة فى التاريخ السائد للمجتمع حتى يتم تكييفها لصالح القضايا التعبيرية والدلالية للشعوب المستعمَرة colonised.

يطرح رول جيبونز فكرة هامة مفادها أن المسرح- باعتباره تنظيمًا للناس- يمكنه "خلق معماره الخاص فى أى مكان" (47 : 1979). وكانت تجربة مسرح مارينا ماكسويل يارد فى چامايكا واحدة من أهم التجارب فى جزر الكاريبى التى قامت بنقل العرض المسرحى إلى أمكنة تناسب الثقافة المحلية بشكل أكبر. مارس مسرح يارد- وهو عبارة عن ساحة وليس مبنى- أنشطته على مدار عدة سنوات فى أواخر الستينيات

وبداية السبعينيات، وكان يخاطب جمهور الشارع، والطبقات المعدمة التى لا تملك الذهاب إلى المسرح التقليدى الذى ينغزل عنهم بموجب أسباب عرقية، وطبقية. يصف أدوارد كامو براثويت Edward Kaman Blathwaite الجوانب النقيضة للمواضعات التقليدية، والتى تنطوى عليها تجربة ماكسويل قائلاً :

> *لم يكن هناك أية صيغة ثابتة؛ ولم يكن هناك جمهور بالمعنى التقليدى، ولا مدخل، أو رسم دخول، ولم يكن هناك بهو أو شباك تذاكر، ومن ثم لم يرتدى الجمهور ملابس خاصة، ولم تكن هناك نميمة بين الفصول، ولم تكن هناك مشروبات، أو مكانًا يمكن لأولئك الذين يملكون المال أن يباهوا فيه بما يملكون... ولأنه لم يكن يوجد رسم دخول أو تمييز أو مقاعد ثابتة فلم يكن هناك تراتب اجتماعى؛ وبدلاً من ذلك كان هناك ديمقراطية المشاهدة، وديمقراطية المشاركة ذلك أن المثل= الراقص= المغنى فى هذه المساحة الصغيرة المتاحة من الساحة كان غالبًا من الجمهور الذى يشاهد اخوته واخواته "يؤدون".*

(1977-8 : 181)

وفضلاً عن ذلك يرى براثويت أن مسرح اليارد ثيتر كان ثوريًا ليس فقط لأنه رفض تقاليد المسرح الأورو أمريكى الكولونيالية، وإنما لأنه طرح بديلاً ابداعيًا. وهذا بدوره أتاح أسلوب عرض قام بتكييف الأشكال الشعبية، والتجسيدات التقليدية لعامة الناس. وتمثل أعمال فرقة سيسترن الخاصة بالمسرح المجتمعى فضلاً عن عروض رول جيبونز الحديثة فى الساحات العامة فى ترينيداد واستخدام الفضاءات العامة غير الثابتة- تمثل هذه جميعًا محاولات مشابهة لرفض النقوش التاريخية التى فرضتها المسارح التى بنيت لأغراض معينة، وما يقترن بها من مواضعات جمالية واجتماعية.

في بعض الأحيان يؤدى غياب الفضاءات المصممة خصيصًا لأغراض العرض المسرحى، أو التى يسهل تكييفها لهذه الأغراض إلى تكوين المسرح السرى underground theatre. ويشير مارتين أوركين إلى ذلك باعتباره عاملاً محوريًا فى تاريخ دراما السود فى جنوب أفريقيا تحت نظام الفصل العنصرى: "أن عدم وجود فضاء مسرحى فى المدن استمر حتى نهاية الثمانينيات وكان ذلك بالنسبة للحكومة وسيلة هامة ورئيسية فى تحديد واحتواء نمو المسرح" (150 :1991). إلا أن جهود الحكومة لم تنجح بشكل مطلق. ويوجز أوركين الكيفية التى "أثرت بها حركة الوعى الأسود، وأسهمت فى جعل ممارسى المسرح الآخرين يدركون ضرورة استعادة الفضاء المسرحى لكى تستخدمه الطبقات المقهورة فى الصراع السياسى" (نفس المرجع: p. 158). وتطور مسرح المدينة على مدار الخمسة عشر عامًا الماضية يظهر بوضوح عملية استعادة الفضاء الاجتماعى ليس فقط بالنسبة للمؤدين، وإنما بالنسبة للجمهور أيضًا كما يتضح فى النص المنشور من مسرحية ***Woza Albert***:

> *هناك حد أدنى من التسهيلات، والقليل من الاضاءة، وعدم وجود مقاعد ثابتة، وسجاجيد. والأحذية ذات الكعوب العالية تصور أصواتًا ومعلبات المشروبات المثلجة تتدحرج، والأطفال يبكون، والأصدقاء ينادون بعضهم البعض، والسكارى يثيرون المشاكل، والناس يروحون ويجيئون، والمؤدون يناضلون مستخدمين أسلوب المدينة الجرىء، والملىء بالطاقة.*

(Mtwa, Ngema, and Simon : u)

توضح هذه الملاحظة التمهيدية أن مسرح المدينة قام بالضرورة بتكييف نفسه مع الظروف الى تعد جزءًا من سياقه الاجتماعى؛ فالممثلون يغيرون من نبرات صوتهم، ويكيفيون ايماءاتهم لكى يبرز أدائهم، بل وأحيانًا يصخبون وسط الأحداث المستمرة التى تقاطع أدائهم، وهذا كله. يجعل من مسرح المدينة صيغة مسرحية متموضعة

ثقافيًا.

يــرى تــار أهــورا Tar Ahura أن المسرح النيجيرى لابد وأن يخرج خارج أبنيتـه النخبوية حيثما يوجد "الناس" (97 : 1985). ويفسر روس كيد Ross Kidd ذلـك قـائلاً أن هذا الانتـقـال كـان له تأثيـره القـوى فى بعض المناطق الريفـيـة فى الهند، وبنجـلاديش حيث وجد العمـال المسرح أداة فعالة فى الحد من عمليات الاستغلال والتجنى على البشر. وعندما يقوم هؤلاء الفلاحون الأجراء بإعداد سيناريوهات لتقدم لقرويين آخرين ليس لديهم أرض فإنهم يتيحون الفرصة قرب نهاية العرض "للممثلين والجمهور لكى يناقشوا خططهم الفعلية التى سيقدمونها اليوم التالى فى سبيل الضغط على الحكومة للاستجابة لإرادتهم... وهكذا فإن كل عرض درامى لا يعرض فقط المشكلة، وإنما يجعل الجمهور يناقشها" (131 : 1983). ومثل هذا المسرح الريفى الذى يقدم فى الهواء الطلق يؤدى إلى ايجاد فعل اجتماعى آخر كما يعمل على توليد حلول يصعب طرحها اذا ما قدم العرض المسرحى داخل بناء حواضرى.

إن التواريخ المتعددة والمتباينة الموجودة فى دائرة المجتمعات ما بعد الكولونيالية تتداخل وتتقاطع، وتتنافس أحدها الآخر. وهذه التواريخ لا يمكن ضمها إلى بعضها البعض فى سردية وطنية واحدة، كما لا يمكن فصل أحدها عن الآخر أو فصلها عن السياقات الخاصة التى تشكلت داخلها. يظل التاريخ مجالاً للصراع والجدال، ويبقى خطابًا هجينًا تعتمل داخله الصراعات والتناقضات. وفى هذا السياق قد يسهل علينا فهم ما قاله دينيج من أن التاريخ شىء نصنعه وليس شىء نتعلمه (366 : 1993)؛ ومن ثم فإن الحلول أيضًا تُصنع ولا يتم تعلمها. إن أى تاريخ يزعم لنفسه صفة التمثيل representation لابد وأن يدرج داخله رغبات وحكايا وهويات الجماهير التى تشكل أمة أو منطقة واحدة. ومثل هذه التعددية السياسية والثقافية يجب طرحها بشكل يقوض التاريخ الإمبريالى ذى الصوت الواحد لتأسيس أصوات متساوية تبقى مثار

جدل فيما يتعلق بالسلطة والأصالة. ومثل هذا المدخل الابستمولوچى يفكك على نحو فاعل مفاهيم استقلالية التاريخ سواء من جانبي المستعمِرين colonisers أو المستعمَرين colonised.



الفصل الرابع
لغات المقاومة

إننا نخطئ باعتقادنا أن اللغة ستستجلى الأمور بيننا وبين السكان الأصليين

(Vincent O'Sullivan, Billy 1990 : 13)

تشكل اللغة واحدة من المحددات الأساسية للسلطة الكولونيالية . يخاطب كاليبان بروسبيرو فى مسرحية ***العاصفة*** قائلاً : لقد علمتنى اللغة وما أفدته منها / أننى تعلمت كـيف ألعن (I. ii . 363 - 4) ، هذا القول من جانب كاليبان يؤكد دور بروسبيرو كمعلم، كما يؤكد قدرة كاليبان على تقويض هذا الدور . إن فرض اللغة الإنجليزية على الذوات المستعمَرة colonised كان جزءاً من مشروع الإمبريالية ، وذلك فى محاولة حثيثة للسيطرة على هذه الذوات بشكل كامل وهذه اللغة التى تستخدم باعتبارها أداة تحكمية تعتبر لغة بذيئة عندما تخرج على سلطة الدولة أو سيادتها وتنكر زيف الإحالة أو توصيل الحقيقة (Tiffin and Lawson 1994 : 4) وتحريم استخدام اللغة القديمة يعد إحدى الوسائل المستخدمة فى ترسيخ قوة اللغة الإمبريالية، فالخطوة الأولى فى اتجاه تدمير ثقافة ما هى منع الناس من تحدث لغاتهم الخاصة .ترى جـرانى دول Granny Doll وهى شخصية فى مسرحية جاك ديفيز التى تحمل عنوان ***Barungin (Smell the Wind)*** (1988) إن البيض قتلوا لغتها (1989 : 36) والتى تعتبرها أفظع جريمة ممكنة أرتكبها البيض . إن فقد اللغة (والذى يعنى بالنسبة لأستراليا فقد المئات من اللغات الأصلية منذ لحظة الاتصال مع الآخر) يؤدى إلى إمكانية فقد الأسماء والتاريخ الشفاهى ، والارتباط مع الأرض ، فكثيراً ما تم انتزاع أطفال السكان الأصليين فى كندا وأستراليا من آبائهم لكى يتعلموا لغة المستعمِر

coloniser وعندما منع هؤلاء الأبناء من استخدام لغاتهم ، وعوقبوا بقسوة إذا ما فعلو ذلك فإنهم بدورهم رفضوا توريث لغاتهم لأبنائهم فى محاولة منهم لمنع تكرار هذه العقوبات

ترتبط اللغة بشكل وثيق بإحساس متحدثها بالاستقلالية و الكرامة وهما ما يتلاشيان عندما يستبعد المستعمِر coloniser اللغات الأصلية . إن نسق القيم الذى تملكه أية لغة - فرضياتها وجغرافيتها وتصورها عن التاريخ والاختلاف ودرجات تمييزها للأشياء - يصبح نظاماً تتأسس عليه الخطابات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (Ashcroft et al . 1995 : 283). إن السلطة التى تحرزها اللغة المفروضة هى ذات السلطة التى يحرزها الأدب ، والتاريخ الرسمى على تواريخ الذات المستعمَرة colonised غير المكتوبة والمتغيرة . إن المهام التى تقوم بها اللغة الإمبريالية من قبيل تسمية الأشياء ومساءلتها تفاقم من عملية إضعاف الشعوب / الثقافات الأصلية ، إذ إن تسمية الناس والأماكن باللغة الانجليزية وإحلال الأسماء الجديدة محل البنيات القديمة للمكان والهوية من شأنه تأسيس سيطرة جزئية على الواقع والجغرافيا والتاريخ والذاتية. أيضاً فان المساءلة interpellation أو إسباغ ذاتية جديدة على الذات المستعمرة ينكر وجود أية ذات سابقة وكثيراً ما أدت العملية الاستدعائية التى تقوم بها اللغات الأوروبية إلى ابتناء تبسيطى واختزالى للذات المستعمَرة colonised باعتبارها آخر مع تجاهل التفرد الثقافى والشخصى الضرورى الذى عادة ما يستدعيه مفهوم الذات.

ورغم ذلك فان القوة واسعة المدى التى تملكها اللغة الإمبريالية لم تنجح تماماً فى محاولتها إستئصال اللغات المحلية المقاومة resistant التى تهدد حدود السلطة الامبريالية. اظهر شعب الماورى - الذى يتحدث الآن لغة واحدة مستخلصة من تنويعات لغوية عديدة - مدى القوة التى تملكها اللغة ، ففى نيوزلندا وعلى الرغم من أن اللغة

السائدة هى الإنجلـزية فـإن معظم المؤسسات تتـفـاخـر بأسـمـاء الماورى بالإضـافـة الى مقابلاتها الإنجليزية وفى حين لاتزال إنجليـزية الملكة The Queen's English هـى المعيار اللغوى - وأحيـاناً الأخلاقى - فى أغلب دول الإمبـراطورية البريطانيـة السابقة فإن اللغـة تتغير بتغير السياق الثقافى المحيط بها وليست إضافة الكلمات المعبرة عن التكنولوجيا أو الكلمات العامية واستخدام الكلمات المهجورة بشكل مختلف والتعامل مع قواعد النحو الجامدة بشكل أكثر مرونة - ليس ذلك كله سوى أمثلة قليلة على هذا التغير . أيضاً فإن الإنجليـزياتEnglishes ذات الطابع العـامى تتـنافس مع الإنجلـيزية المعيـارية وتحاول شد الانتباه إليـهـا وفضلاً عن تغير اللغة الإمبـريالية على مـدار الزمن فانها تتغير أيضاً عندما يتعرض متحدثوها إلى لغات أخرى فكلمات اللغات الأصلية التى تملك قدرة وصفيـة ودقة أكثر من أية مفردات مـفروضة يتم استدخالها إلى اللغة الإنجليـزية كما أن بنيـاتها النحوية أحيـاناً ما تتداخل مع بنيـات لغـات أخرى . تبطل بعض الذوات الـكولونيـاليـة اللغـة المفروضـة أو ترفض أن تمنحـهـا الامـتيـاز وذلك على الأقل فيما يتعلق بالرسميات وذلك لكى تبقى لنفسها وضعية الذات المتحدثة التى لا يتحكم فيـهـا المستـعـمِر coloniser . تقوم بعض الذوات المستـعـمَرة الأخرى بتكـييـف كلمات أو صيغ إنجليزية وتوظفهـا لغرض مختلف فى لغـة أصلية أو مهجنة وذلك لجعل اللغة تعبر عن سلطة أخرى (انظر Ashcroft et al. 1989 : 38) . البعض الآخر يبـرز قـابليـة اللغـة للتـغـير وذلك من خـلال تشكيل لغـة توفيـقـية تنبنى على كلمـات وصيغ وتراكيب نحوية من لغـات مـختلفـة لها تاريخ مـحلى خاص ، ففـى تاسـمانيـا ظهرت مـحاولات تجميع لغـة من بقايا اللغـات المحلية الأسـترالـية السبع وذلك لبنـاء لغة أصليـة واحدة تستـعيد الإحساس بالمكان الذى تمنحه أية لغة ولا تمثل هذه الاستراتيـجيـات سوى طرائق قليلة تسـتـخدمـهـا الذوات المستـعـمـرة colonised فى إبعـاد القـوى الأوروبيـة المهيمنة التى تنطوى عليها اللغة الإمبريالية المفروضة على المركز.

تشكل خشبات المسرح ما بعد الكولونيالية فضاءات خاصة يمكن من خلالها تجسيد المقاومة اللغوية للإمبريالية. إلا أن وضعية المسرح ما بعد الكولونيالى تنطوى على مفارقة إذا ما عرفنا أن المسرح الإمبريالى هو الذى ساعد على ترسيخ لغة المستعمِر cononiser سواء من خلال تدريب الممثلين أو تشكيل الجمهور وهذه الفرضية المغلوطة القائلة بأن اللغة الراقية فى مسرحيات شكسبير - على سبيل المثال- كانت مناسبة للغاية باعتبارها لغة مسرحية كثيراً ما منعت الذوات المستعمَرة colonised التى لم تكن تملك لغة المستعمِر بالقدر الكافى - من القدرة على مسرحة أى شىء هذا إذا استثنينا المحاكاة الشاحبة للكلاسيكيات الأوروبية . والآن عزم كتاب المسرح ما بعد الكولونياليين على قطع الطريق على توصيل اللغة الإنجليزية فى صيغتها الصحيحة وذلك لصالح اللغات المحلية واللهجات الإقليمية ومستويات التعبير المتغيرة واللكنات المحلية (هذا من بين أشكال التواصل اللغوية الأخرى)، ولذا نجدهم يركزون على التحدث بأصوات أقل تأثراً بالإمبريالية . وقد لاقت تجارب استعادة لغات ماقبل الاتصال مع الآخر أو تمثيل اللغة الإنجليزية على خشبة المسرح نجاحاً بالغاً . إن تقديم اللغات الاصلية المختلفة على خشبة المسرح -على سبيل المثال - يثير الجدل حول أصالة إنجليزية الملكة وهو ما يساعد على زعزعة السلطة الكولونيالية وطرح وسائط أخرى للتواصل . ونزعم فى هذا الفصل أن الآخرية alterity لا تتحقق بمجرد الترجمة من الصيغ اللغوية المعيارية إلى تلك غير المعيارية، فاللغة تعد وسيط أساسى ينتقل المعنى من خلاله ، ولكنها تشكل أيضاً نسقاً سياسيا وثقافياً له معنى فى ذاته . وتشكل خشبة المسرح ما بعد الكولونيالية الدائرة الرئيسية التى يتجسد من خلالها مثل هذا النسق.

يساعد المسرح أيضاً فى دعم اللغات المنطوقة التى تعد جوهرية بالنسبة للتراثات الشفاهية ونقلها للتاريخ والثقافة والنظام الاجتماعى . لا تؤكد الثقافات الشفاهية

فقط على صوت وإيقاع اللغة وملامحها البارا لغوية paralinguistic المصاحبة، وإنما تؤكد أيضاً على المجال الذى تنطق اللغة خلاله. إن التركيز الدرامى على التراثات الشفاهية يتيح إمكانية تحدى طغيان الكلمة المكتوبة والتى تدعم اللغات الإمبريالية من خلالها الأصالة . ومن خلال استعارة سمة الأدائية للخطابات الشفاهية يتيح المسرح فرصة التحقق الكامل لشفاهية اللغات ما بعد الكولونيالية وذلك على اعتبار أن كل عرض يعمل على إرجاء وتقويض أى "سكريبت" مكتوب . وهذا النموذج (الأدائى) غير المكتوب للشفاهية لايحيل إلى لغة لم تكتب على الإطلاق ، وإنما يحيل إلى لغة غير قابلة للكتابة unwritable فى لحظة تلفظها .

إن كان المنطوق الشفاهى غير قابل للكتابة فإن النقوش / المنطوقات التى تمنعها الرقابة يمكن إدراجها فى العرض . إن التعبير عن المحرم والممنوع من خلال تجمع عام مثل المسرح أمر له فعاليته فى تحدى القهر الذى يفرضه القانون أو الدولة. إن العديد من المسرحيات التى قدمت فى جنوب أفريقيا أثناء مرحلة الفصل العنصرى استخدمت المايم والحركة ، والإيماءة للتعبير عن أشكال الاحتجاج المتباينة ضد النظام ، ذلك أن طاقة المقاومة التقويضية - بالنسبة للرقابة - تكمن فقط فى اللغة [1] . تتبدى أيضا مقاومة اللغة لآثار الغزو الكولونيالى فى محاولات تحييد الرقابة ففى مسرحية رندرا Rendra التى تحمل عنوان ***صراع قبيلة ناجا*** ***The Struggle of Naga Tribe*** يبالغ الدالانج Dalang أشد المبالغة فى تأكيده للجمهور أن المسرحية ليست عن إندونيسيا ، وإنما عن مملكة استينام الخيالية . إلا أن عم إبيفارا يزل لسانه ويستعلم عن صديق ابن اخيه قائلاً : هل يتحدث الأندو ... اقصد الإستينامية وهو ما أثار ضحكاً متآمرا من جانب الجمهور فى العرض الأصلى الذى قدم عام ١٩٧٥ فى چاكرتا (: Lane 1979 24 19 - note) [2] كذلك استخدم الكاتب الأسترالى ألكس بوزو Alex Buzo اللهجة المحلية التى تحدثها العديد من الأستراليين فى وقته، وهو بذلك لا يضع فى

اعتباره مسألة الإساءة إلى الحكومة بقدر ما يهمه تغيير الحساسيات الاجتماعية المحافظة . تضمنت إحدى مسرحياته التى تحمل عنوان ***Norm and Ahmed*** عبارة fuck وذلك فى العرض الأول عام ١٩٦٨ ، وهو ما أدى الى القبض على العديد من أفراد طاقم التمثيل. وسواء كانت هذه اللغة محاولة جادة أم لا لتناول مسألة سيطرة بريطانيا على شئون أستراليا، فقد تم تأويلها باعتبارها فعل قومى أعلنت أستراليا بموجبه استقلالها المجازى : لقد ساعدت موجات الغضب التى أثارتها عمليات القبض على تخفيف سطوة قوانين الرقابة. استطاعت مسرحية ***Norm and Ahmed*** مع غيرها من المسرحيات الاخرى العديدة ان تمنح الشرعية للهجة الإنجليزية التى يتحدثها الأستراليون فى صورتها العامية والمجازية ، وأن تضعها على المسارح المحلية ، وهذه اللجهة أدخلت عليها تعابير اصطلاحية معينة وتراكيب عامية .

بينما تمثل اللغة إحدى المحاور الرئيسية التى تدور حولها معارك الرقابة ، فهى أيضاً تنطوى على تصنيفات سياسية من نواحٍ عديدة ، ففاعلية اللغة فى السياق ما بعد الكولونيالى لا تنحصر فقط فى مجرد استبدال اللغة الإنجليزية بلغة أخرى ، وذلك أن هؤلاء الكتاب الذين يستخدمون الإنجليزية لا يصادقون بالضرورة على السلطة البريطانية . فعلى الرغم من التنوع اللغوى فى جنوب أفريقيا والذى بضم إحدى عشرة لغة رسمية ، فإن شيوع الإنجليزية (واختلافها عن لغة الأفريكانز ، وهى اللغة التى فرضها واضعو نظام الفصل العنصرى) يضمن وصولها الى أوسع جمهور ممكن. إن الدرجة التى تمتزج بها اللغات (بما فى ذلك لغة مسرحية هامة هى لغة الصمت) مع الشفرة السائدة أو تقوضها تمثل محوراً هاماً عند مناقشة اللغات ما بعد الكولونيالية. حتى فى المسرحيات التى توظف الإنجليزية "فقط" يتم التعبير عن المقولات السياسية باستخدام عدد متنوع من التقنيات البلاغية التى قد ترجع - على سبيل المثال - إلى التراثات الشفاهية . تؤثر الأغنية أيضًا على فاعلية اللغة ، فتغير الكيفية التى تعبر

بها عن المعنى ، كما يمكن أن يكون الصمت على المسرح وسيلة قوية وفعالة يتم من خلالها / فيها التعبير عن خطاب ما بعد الكولونيالية المتعلق بقضايا الآخرية ، والاختلاف والاستقلال. كذلك فإن إعادة توزيع الدوال اللغوية - مثل النبرة والإيقاع والمستوى التعبيرى، وقاموس المفردات - بحرص يمكن أن يولد الكثير من المقاومة السياسية بنفس القدر الذى يحدث عند إعادة كتابة التاريخ أو استخدام إكسسوارات لها معان سياسية على خشبة المسرح . إن الاستخدام الإستراتيجى للغات فى المسرحيات ما بعد الكولونيالية يساعد على منح الشعوب المستعمَرة وأنظمتها التواصلية المميزة الإحساس بالقوة والفاعلية على خشبة المسرح.

اللغات الأصلية والترجمة

إن اختيار لغة (أو لغات) يعبر المرء من خلالها عن فنه الدرامى هو فى حد ذاته فعل سياسى لا يحدد فقط الوسيط اللغوى لمسرحية ما ، وإنما يحدد - فى كثير من الحالات - الجمهور المستهدف أيضًا ، فعلى سبيل المثال يرفض ناجوجى واثيونج او Nagugi Wa Thion'o الكتابة بالإنجليزية مفضلا استخدام لغة الجيكويو فى مسرحياته ورواياته ونقده ، وذلك لأنه يكتبها أساساً ليخاطب الكينيين . وعلى نحو مشابه يقدم مسرح عمال "ناتال" فى جنوب أفريقيا عروضه مستخدماً لغة الزولو ذلك أنه يستهدف تقديم الخطاب العامى الذى يستخدمه جمهور الطبقة العاملة السوداء. وبدلاً من كتابة الحوارات تقوم هذه المجموعة المسرحية بوضع الأفكار وصياغتها فى لغة الحياة اليومية ... إنهم لا يتحدثون من علٍ بلغة أجنبية وإنما يظهرون أن الزولو يمكن أن تتجسد لغة فوق الخشبة (Von Kotze 1987 : 14) .

ومثل هذه الاختيارات الاستراتيجية يمكن إتباعها فى إنتاج المسرحية كعمل أدبى، وكذلك فى صياغة السكريبت المبدئى لها ، وهو ما نجده مثلاً فى رفض ميشيل تريمبلاى

منح حقوق إنتاج مسرحياته باللغة الإنجليزية فى كيبيك . وكان قد سمح بترجمة أعماله للمسارح الموجودة فى المقاطعات الكندية الأخرى ولكنه أصر على أن تقدم هذه الاعمال بالفرنسية فى مقاطعته وهو ما كان بمثابة محاولة منه للحفاظ على استقلالية اللغة الفرنسية من خلال تقليل استخدام الإنجليزية فى الأوساط العامة. فى النص المطبوع لمسرحية جراهام شيل التى تحمل عنوان ***Bali : Adat*** نجد عملا فنياً يقوم على الاختلاف اللغوى ،فالنص الإنجليزى المطعم بكلمات وتعابير بالينيزية مطبوع على أحد وجهى الصفحة ، بينما طبعت الصيغة الإنجليزية الكاملة (والتى ترجمها اندراواتى زيفرداوس عن النص الأصلى لـ شيل) مباشرة على الصفحة المقابلة وهو ما لايمنح الإنجليزية الامتياز على حساب اللغة الإندونيسية . عرضت المسرحية مرتين بالإنجليزية إلا أن النص يسمح بإمكانية تقديم عرض بالإندونيسية.

عندما يفضل كاتب مسرحى لغة أصلية على الإنجليزية ، فإنه يرفض الانصياع إلى اللغة المعيارية المفروضة ، والتسليم بالواقع الذى تطرحه هذه اللغة . يمكن تعريف اللغات الأصلية بشكل عام باعتبارها لغات خاصة بثقافة ما قبل الاستعمار ، وهذه اللغات احتفظت ببنياتها النحوية الأصلية ، وقاموسها الأساسى منذ لحظة الاستعمار.

(ومثل هذه اللغات لاتظل استاتيكية بطبيعة الحال ، وإنما تتعرض للتغيرات ، وغالبًا ما يكون ذلك على مستوى المفردات ، وذلك أن مستخدمى اللغة يتمثلون كلمات أجنبية ويبتكرون كلمات جديدة لوصف نسق الخبرة المتغير) آخذين فى الاعتبار أن السلطات الكولونيالية غالباً ما كانت تمنع استخدام اللغات الأصلية وخصوصاً فى الأماكن العامة ، فإن تقديمها على المسرح يعبر عن فعل التمرد ، ومحاولة استعادة الاستقلال الثقافى .

إن كانت اللغة - من المنطلق السيميوطيقى - تتفاعل مع كل الدوال المسرحية الأخرى ، إلا أن الجمهور غالبًا ما ينظر إليها باعتبارها أكثر الأنساق الدلالية أهمية والتى يمكن من خلالها أن تطرح المسرحية معناها . عندما يسمع شعب مستعمَر colonised حوار ما بلغته الأم - وليس بالإنجليزية البريطانية الصحيحة والتى غالباً ما يفترض خطأ أنها اللغة الوحيدة التى تستحق التقديم على المسرح - فإنهم يفهمونه من خلال الأطر الحرفية والمجازية والسياسية الخاصة بثقافتهم ، وخبرتهم . وهكذا فإن استخدام اللغة الأصلية على خشبة المسرح ينزع القيمة عن المعيار البريطانى ويضعها فى إطارها المحلى وهو ما يؤدى فى النهاية إلى ازاحة المركزية المهيمنة لفكرة المعيار ذاتها (Ashcroft et al. 1998 : 37).

إن كان بعض كتاب المسرح ما بعد الكولونياليين يتجنبون اللغة الإمبريالية تماماً ، فان كتاب مسرح آخرين أكثر منهم يستخدمونها كشفرة لغوية أساسية تتطلب بالضرورة التعديل والتقويض والإزاحة عن المركز من خلال استخدام اللغات الأصلية داخل النص ويشيع ذلك على نحو خاص فى مستعمرات المستوطنين حيث يحاول كتاب المسرح الأصليون استعادة لغاتهم فى الوقت الذى يخاطبون فيه جمهور يتشكل أغلبه من البيض ولأن هذه اللغات تؤدى ولا يتم نقشها فى الكتابة فإنها تعلن عن الأخرية الراديكالية فى سياق لا يمكن فيه للمتفرجين من السكان الأصليين البحث عن المعنى فى القاموس أو تخيل الكيفية التى تدون بها هذه الكلمات . إن كان إحساس ذهن المتعلم literate بالسيطرة على اللغة - كما يقول أونج - يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتحولاتها البصرية فى الكتابة (14 : 1982) فإن المسرح إذاً يمنح الثقافات الشفاهية مجالاً هاماً للمقاومة ضد هيمنة الثقافات الكتابية لأن العرض يؤكد على الخطابات المنطوقة وليس تلك المكتوبة فضلاً عن ذلك فإن استخدام لغات أصلية غير مدونة فى قواميس يؤسس فجوة بين المتفرجين (البيض) والمؤدين (الأصليين) وهو ما يدحض

تصورات من قبيل قابلية نقل اللغة بشكل لانهائى (Ashcroft 1989 a : 72) .

تتمثل واحدة من الملامح المحددة لدراما الماورى المعاصرة فى نيوزلندا فى استخدامها المتزايد للغة المحلية والذى أصبح لها الآن بعد سياسى واضح فى ثقافة البلد الإجمالية . تشتمل مسرحية جون براوتون John Broughton التى تحمل عنوان ***الخطيئة*** 1988 ***Te Hara (The Sin)*** على عدد من كلمات الماورى المنفصلة ولكنها تحصر استخدامها للغة فى أغنية النحيب فى نهاية المسرحية. كذلك فى مسرحية رينا أوين Rena Owen التى تحمل عنوان ***Te Awe i Tahuti***. تغنى لغة الماورى فى أغلب الأحيان ولا يتحدث بها وإن كانت وظيفتها تتباين حتى فى إطار هذه الصيغة: فشخصية تونى التى تمثل البطل النقيض تشرع فى الغناء لتتجنب الاستجواب، وتظهر غضبها، وتؤدى - بشكل ينطوى على مفارقة - تحية تقليدية للمستشار غير المرغوب فيه. تعد الأغانى وسيلة واضحة وفعالة يمكن من خلالها مسرحة أية لغة أصلية هذا على اعتبار أن نغماتها - إن لم يكن كلماتها - يمكن ألا ينال منها الاستعمار ومن المحتمل أيضا أن يدرك هذه الأغانى أفراد الجمهور من قبائل الماورى الذين قد لايتحدثون لغة مقهورة أو ممنوعة الا أن استخدام اللغة الاصلية فى مسرح الماورى ينطوى على أكثر من مجرد إدراك أغنيات ما قبل مرحلة الاتصال مع الآخر والحفاظ عليها. تستخدم تونى أيضاً لغة الماورى لكى تتذكر طفولتها ، كما أن حلم الشفاء الذى يحضر فيها جدها يتلى بلغة الماورى . وفى هذا السياق ترتبط اللغة بشكل وثيق بالذاكرة فاللغة تمثل مجالا للمعنى فى ذاتها وأداة لنقل الماضى فى بداهته وكماله ومن ثم فهى تستشرف ثقافة الماورى التى تم استعادتها فى مسرحيتى رور هابيبى Roe Hapipi التى تحمل عنوان ***موت الأرض*** ***Death of the Land*** وهون توهير Hone Tuwhare التى تحمل ***عنوان فى البرية دون قبعة*** . تستخدم الماورى كلغة عامية الغرض منها خلق الألفة ، كما تستخدم كلغة رسمية فى عملية تلاوة الـ"واكابابا"

Whakapapa (أو سلسلة النسب القبلية) على الرغم من أن شخصيات الأجداد فى مسرحية توهير تتحدث الماورى بشكل يكاد يكون كامل مؤكدين بذلك على رصانة هذه اللغة فإن صيغ التخاطب الأكثر حميمية تستبعد كل ما يوحى بأن الماورى تجد لها مكاناً فى السياقات التاريخية والمقدسة.

وكما توحى هذه المسرحيات فإن لغة الماورى تمثل على مسارح نيوزلندا جزءاً من تراث ثقافى وتمثل فى الوقت ذاته لغة حية ووسيطاً يمكن للشخصيات الأصلية من خلاله التعبير عن تضامنهم واستعادة الماضى وتعيين موضع لغوى يحظر دخوله على غير المتحدثين بلغة الماورى. إلا أن لغة الماورى قد تمثل مجرد تاريخ وماضى منتهى بالنسبة لبعض الجمهور، وذلك على اعتبار أن الكثيرين من أفراد الماورى لا يتحدثون اللغة على نحو جيد. وقد صممت طرائق مسرحية متباينة لتساعد فى تجسيد لغة الماورى وذلك لتوسيع حدود دلالاتها . يقدم توهير خارج دائرة خشبة المسرح فى مسرحية *فى البرية دون قبعة* ترجمة فورية لحوار الماورى فى اللحظة التى ينطق فيها، بينما يقوم براوتون بتفسير كل كلمة من كلمات الماورى فى سياق الفعل الدرامى . ومثل هذا النوع من الترجمة و/ أو المساوقة contextualisation - والذى قد يبدو فيها الانصياع لمطالب جمهور الباكيها أو غير المتحدثين بلغة الماورى - يغامر بإنكار فاعلية الماورى باعتبارها لغة مستقلة ، إلا أنه يمكن الزعم هنا أن الحوار الأصلى Indigenous يعد دالاً على الآخرية وأن الترجمة ذاتها غالباً ما تبرز الفجوة بين اللغتين .تتجنب بعض مسرحيات الماورى السابقة مثل هذه المساوقة الصريحة متيحة الفرصة للشفرات المكانية والحركية والمسرحية الأخرى كى تتحدث بطريقة أقل مباشرة ومن ناحية أخرى نجد هناك بعض النصوص التى ترفض ترجمة فقرة أو توضيح معناها. وهذا القلب فى بنيات السلطة اللغوية الطبيعية الهدف منه إسباغ القيمة على اللغة الأصلية ومنح الامتياز لقطاع معين من الجمهور بالنسبة للجمهور السائد من متحدثى

الإنجليـزية . يلجأ هون كوكا Hone Kouka فى مسرحيتـه (1991 *Mauri Tu*) -على سبيـل المثـال - إلى مخاطبة الجمهور بشكل مباشر لإبراز عمليات التقويض اللغـوى والتى تم تضمـينهـا بشكل واعٍ فى المسـرحيـة . بعـد أداء مـقطع طويـل بلغـة الماورى غير المترجمة يقول ماتيو لك باكيها الموجودين ضمن الجمهور هذا ما يبدو عليه الأمـر عندمـا يتـحـدث فـرد الماورى لغـتـه الام ... أم أنكم تودون الانتـقـال إلى لغـة اخرى؟... انصتـوا جيـداً . إن عدم الفهم هذا هو مـا ينطبق على الكثيرين منا فى هذا العـالم (21 : 1992) وهذه الفقرة الخاصة - مثلها مثل العديد من المشاهد - لايمكن ترجمـتـهـا من خلال الفعل ، كـمـا لا يقـوم المتحدث بلغـة الماورى بأداء أيه حـركات أو إيماءات جسدية تفسيرية لتوضيح السياق لغير المتحدثين بهذه اللغـة . وكمـا يوحى ما تيـو هنا فإن السلطة اللغـوية التى نسـبتـهـا الإنجليـزية لنفسـهـا لم تعـد قـائمـة الآن اذ سيـفـرض على جمـهـور الناطقـين بالإنجليـزية تحمل سوء الفـهم الذى يقـوض توقـعـاتهم اللغـوية (و الطبـيـعـيـة naturalistic) . من خـلال التـأكـيـد على أن الكلمـات يـمكن استـخدامـهـا فى إعـاقـة أنواع مـعـينة من التـواصل فـإن مـثل هذه المشـاهد أيضـا تقـوم بمساءلة تلك الفرضيـة القائلة بشفافيـة اللغـة باعتبارها وسيطاً سلبياً لنقل المعنى.

يمكن فى بعض الحالات تركيب كلمات أو مقاطع من الحوار على نحو يجعلها قابلة للفهم من جانب غيـر المتحدثين بالماورى وإن كانت هذه التـراكيب تـرفض أن تتـيـح كل مـسـتـويات المعنى وهو فـى الغـالب مـا يكون مـقـصـوداً فـى صيـاغـة المسـرحـيـة . هذه الصيـاغـة الحذرة لمستويات الشفرات اللغـوية تشيع فى مسرحيات يبدعـهـا كـتـاب / مؤدون أصليـون لـيقدمونها لجمـهـور يتـشكل فى مـعظمـه من البيض . وفى تحليلهـمـا لمسرحية جاك ديفيز *الحالمون* يزعم كل مـن بوب هـودج Bob Hodge وفيـجاى مـيشـرا Vijay Mishra وجـود شـفـرات خـفـيـة مـرتـبطة بـكلمـات النيـونجـا التى تتناثـر فى المسرحيات والتى أحيـانا ما تترجم من خلال الحوار أو الفعل . والمثال على ذلك كلمـة

gnullarah والتى تعنى طبقاً للمسرد اللغوى الملحق بالنص المطبوع - ضمير المتكلم الجمع (نحن we) وضمير الملكية للمتكلم المجمع our ؛ إلا أن هذه الكلمة ليست مجرد مقابل للضمير الإنجليزى فهى صيغة فريدة إذ إنها تربط المتحدث بالآخرين باعتبارهم ذات جمعية ولكنها تستبعد المخاطبين spoken to من هذه الهوية (Hodge and Mishra 1991 207) أى أن اللفظة gullarah تقسم العالم الاجتماعى إلى جماعتين نقيضتين ، كما تضع الجمهور كله فى فئة واحدة هى (الآخر) (نفس المرجع P. 207) إن المتفرجين الذين يتحدثون لغة النيونجا بطلاقة هم فقط الذين يدركون أن الجمهور من غير السكان الأصليين تم وضعه فى فئة مغايرة لمتحدثى النيونجا . وعلى نحو مشابه كثيراً ما تؤدى السخرية دورها بذات هذه الطريقة ذلك أن الشفرات الثقافية للغة ومحتواها الدلالى الخاص هى التى تسمح لبعض المستمعين - دون غيرهم - أن يدركوا المفارقة الساخرة ، والمعنى المزدوج . وبعض الفروق الدلالية الطفيفة ، وبعض المعانى الأخرى القادرة على إثارة الضحك . يشير طومسون هايواى Tomson Highway إلى الوظائف الاقصائية exclusionary للغة الكرى Cree language فى هذا الإطار ويرى ان هذه اللغة تمنح مسرحياته بشكل تلقائى نصا تحتيا ساخراً : عندما تتحدث لغة الكرى ستضحك باستمرار (1992 a : 27) وهكذا فإن غير الناطقين بلغة الكرى يتم وضعهم خارج العالم الاجتماعى بل والإدراكى للشخصيات . ان عملية الإدلال signification متعددة المستويات التى تتيحها هذه اللغات الأصلية لا تقوض فقط مزاعم أى خطاب بامتلاكه سلطة أحادية ، ولكنها تتيح أيضاً محاور دلالية جديدة لا تتناسب مع اللغة الإمبريالية ولا يمكن ترجمتها إليها.

أدى تدفق المهاجرين غير البريطانيين على مستعمرات المستوطنين فى القرن التاسع عشر إلى مسرحة اللغات الأخرى المهمشة والتى تقوض هى الأخرى هيمنة اللغة الإنجليزية . إن الهجرة - كما يتضح من بعض المسرحيات - كثيراً ما تنطوى على

عمليات إزاحة لغوية هذا بالاضافة إلى عمليات الإبعاد المادى والثقافى . ومن خلال تقديم الحوار و/أو السرد فى لغات أجنبية بالنسبة للمجتمع السائد يتمكن كتاب مسرح مثل الأسترالى تيس ليسيوتيس Tes lyssiotis والكندى جو بيرمو فيرديتشيا Guillermo Verdecchia من التعبير عن الرؤية المزدوجة الملازمة لتجربة المهاجر (٤)
ففى مسرحية ليسيوتيس ***المقهى ذا الأربعين أريكة*** ***(The forty lounge cafe 1990)*** والتى تقدم خبرات مهاجر يونانى إلى أستراليا تبرز اللغة باعتبارها مجالاً أساسياً للصراع ؛ فعلى أحد المستويات تبدو المسرحية وكأنها تلاشى الفجوة اللغوية بين الثقافتين من خلال مسرحة الكلمات والعبارات اليونانية على نحو يجعلها تفسر نفسها للجمهور الأنجلو أسترالى . وعلى سبيل المثال تخبر إيرينى أن إحدى المتقدمين لخطبتها ليس مناسباً لها : إنسه فالدماء السوداء تجرى فى عروق هذه العائلة (مع ملاحظة أن الفعل إنسه ينطق باليونانية) (20 : 1990) وعلى الرغم من هذا الإذعان الواضح للغة السائدة فإن نص العرض يحتفظ ببعض علامات الآخرية وذلك من خلال العديد من الأغنيات غير المترجمة . وهذه الأغنيات تعمل من ناحية على الزعزعة اللغوية لأولئك الذين يتحدثون الإنجليزية فقط ، كما تعمل أيضاً (وهو أمر غير متوقع) كنقاط ربط مع الجمهور الناطق باليونانية . وعندما تركز المسرحية على الترجمة/ إساءة الترجمة التى يقوم بها شخص يتعلم لغة جديدة فإن هذا من شأنه أن يزيد الشفرات اللغوية الكلية للمسرحية تعقيداً ، إذ يتم إبراز الفروق المحتملة بين المعانى الحرفية ، والمعانى الخاصة بالعبارات الجامدة idioms . حتى سونيا التى تتكيف مع بيئتها الجديدة بشكل سريع للغاية تقع فى بعض الأخطاء الجوهرية عندما تحاول تحدث الانجليزية :

سونيا : أتعرف ماذا تقول عندما تلتقى شخصاً تشعر بسعادة عندما تراه؟

اليفتيريا : Hello nice day

سونيا : Hello . My glad is very big

(نفس لامرجع : P. 24)

إن الإنجليزية التى يتحدثها أولئك الاستراليون الذين يتقنون لغة واحدة تقدم باعتبارها هجيناً غريباً يجب تعلمه فالإنجليزية هنا تمتزج بالكليشيهات والمجازات الأسترالية ، والعامية ، والمفردات المختصرة، ومن ثم فالإنجليزية الناتجة تقدم لمن سيتحدثون بها فى المستقبل باعتبارها كياناً غريباً.

عندما تزود المسرحيات المكتوبة فى أغلبها باللغة الإنجليزية بكلمات من لغات أصلية وأخرى من لغات أجنبية فان مسألة الأصالة تصبح أكثر تعقيدا وفى هذا الإطار تدور مسرحية فنسنت أو سوليفان المسماة (1983) Uriken حول أسرى حرب يابانيين يتم احتجازهم فى نيوزلندا فى أوائل الأربعينيات ، وتقدم هذه المسرحية فعلها الدرامى من خلال مستويات لغوية متعددة حتى يمكن التمييز بين الشخصية التى تنتمى إلى الماورى والجنود البيض النيوزلنديين الذين يتخذون - بدورهم - وضعية مختلفة عن اليابانيين. إن تقسيم الشخصيات هنا بشكل يبدو واضحاً ومن خلال عامل اللغة ينتفى تماماً إذا ما علمنا أن بعض الشخصيات ثنائية اللغة ومن ثم يمكنها عبور الحدود بين اللغات. إلا أن هذا العبور بين اللغات - كما توحى المسرحية - لايؤدى دائماً إلى التسامح أو الفهم الثقافى ، هذا على الرغم من أن القوات النيوزلندية ، وأسرى الحرب اليابانيين الذين يحرسونهم يقرون بأن اللغة هى العائق الأكبر الذى يقف بينهم. وهكذا تؤكد المسرحية على فكرة أن اللغة غالباً ما توظف لإقامة الحواجز بدلاً من إزاحتها ، وهو ما يتضح عندما يقوم بوم Pom بتعليم اليابانى كيف يسب بالإنجليزية ثم يضحك عندما يكرر كلماته (وهو هنا ليس بعيداً عن بروسبيرو) ويحاول أعضاء كل جماعة ثقافية عبر المسرحية أن يكتشفوا السبب الذى يجعل الآخر مبهماً للغاية، وعادة ما يتم ذلك من خلال محاولة فهم اللغة . تؤكد المسرحية أيضاً على أن الترجمات التبسيطية قد تؤدى إلى سوء الفهم، وهو ما يتضح من المشهد الذى يحاول فيه الجنود النيوزلنديين فهم السبب الذى يدفع الأسير اليابانى إلى قتل نفسه،

ويحاول هذا المشهد عبور الاختلافات الثقافية المعقدة إلا أن مجرد الوساطة والانتقال بين اللغتين ليست بالأمر الكافى. يشاهد الجمهور أربعة رجال يقفون حول الجثة بينما تظهر روح الجثة التى يؤدى دورها ممثل يرتدى قناع من أقنعة النو Noh . يعبر الحوار باللغة اليونانية الذى يتلوه آداتشى عن أفكار الرجل الميت بينما تقوم الروح التى تظهر فى قناع النو بترجمة هذا الحوار للجمهور بالإنجليزية . فى الوقت ذاته يقوم تينى Tiny النيوزلندى الذى يتحدث اليابانية بترجمة نفس الحوار لرؤسائه . بينما تتحول الهوة بين التأويلين المختلفين لكلام الميت إلى كناية عن الفجوة بين الثقافتين فان هذا المشهد المتعلق بالترجمة متعددة المستويات يوحى بأن أى عملية نقل بين الثقافتين لايمكن أن تكون أصلية بشكل كامل فالروح المقنعة تفسر المعنى لفائدة الجمهور بينما يقوم تينى بتلخيص الحوار لنقل المعلومات المطلوبة فى السياق الموجود فيه . وعلى نحو مشابه لايمكن ترجمة الحوارات الاخرى الموجودة فى المسرحية ذات الطابع الثقافى ترجمة كاملة ومن بينها النحيب الذى يقوم به تاى بلغة الماورى. تظهر مسرحية ***Shuriken*** أن الشفرات اللغوية لها فاعليتها السياسية والمسرحية أن هذه الشفرات لايمكن إحلال بعضها محل البعض الآخر . وفى الوقت ذاته فإن التفاعلات الحوارية لهذه الشفرات تنتج لغة شارحة أدائية تجسد على الخشبة فكرة مشروطية المعنى.

تعتمد بعض المسرحيات على مشاركة المتفرج فى عملية استماع مزدوج تتصف بالمفارقة وتميز بين مستويين من مستويات المنطوقات وذلك حتى تتمكن من تمثيل represent اللغات الأجنبية لجمهور يتحدث أغلبه لغة واحدة . كتب جانيس بالوديس مسرحيته ***Too Young for Gosts*** بالإنجليزية الخالصة كما قدمت هذ المسرحية بالإنجليزية وإن كانت تعرض لشخصيات من لاتفيا يتحدثون لغتهم الأم بالإضافة الى لغة البلد الجديدة التى سيعيشون فيها وهى أستراليا. ينادى بالوديس باستخدام تقنية أدائية خاصة لإظهار الإنقطاع اللغوى بين الخطابين: إذ يستخدم الممثلون النبرات

الرصبنة عندما تستخدم شخصياتهم الإنجليزية . وعندما يستخدمون لغتهم الام (اللاتقية) يخففون من نبرتهم ، والشخصيات الأخرى التى لا تتحدث اللاتقية لا تفهمهم فى هذه اللحظات . الأمر الذى يستدعى المفارقة إن إخفاق الشخصيات التى تتحدث الإنجليزية فقط فى فهم ، ما يدركه الجمهور على أنه الإنجليزية يبرز الطرائق التى يصبح المعنى من خلالها مجرد جزء من مشروع اللغة.

ومن ناحية أخرى فإن حضور / غياب اللغة اللاتقية يشير إلى عملية التهميش اللغوى التى يتعرض لها سكان أستراليا الأصلبين الذين يستدعيهم النص ، وإن كنا لانراهم أو نسمعهم.

كذلك واجهت أيرلندا - وهى أقدم مستعمرة فى الإمبراطورية البريطانية فقدان الاستقلال اللغوى ، وذلك عند فرضها الإنجليزية على متحدثى اللغة الغيلية Gaelic. يقدم لنا بريان فريل Brian Friel فى مسرحيته ***ترجمات*** (1980) ***Translations*** الآثار المؤذية الناتجة عن محاولات الحكم العسكرى البريطانى نكلزة anglicise أسماء الأماكن الأيرلندية وفقاً للنموذج الإمبريالى . يتحدث الأيرلنديون الناطقون بالغيلية فى ***ترجمات*** الإنجليزية الخالية من اللكنة بطلاقة ، تماماً مثلما يتحدثها الجنود البريطانيون، وبشكل ينطوى على وعى ذاتى أقل مما نجده لدى اللاتقيين فى مسرحية بالوديس . ومن ثم يمكن للجمهور أن يفهم كل شخصية ، ولكن اللبس الذى يظهر على الخشبة نتيجة عجز الشخصيات عن فهم حديث أحدها الآخر يبرز مسألة هامة هى أن فهم لغة ما (وهى هنا الإنجليزية المستخدمة من قبل كل الممثلين) هو مجرد خطوة مبدئية لفهم ثقافة مغايرة . تبرز المسرحية مسألة خداع اللغة على عدد من المستويات خصوصاً فى مشاهد الترجمة المتعددة . إن اللغة تخفى وتخادع حتى عند توصيل معلومات معينة ، وهذا الإخفاء لا يتم دائماً من خلال وسائط دلالية فقط ويتضح ذلك من خلال ترجمة أوين لحديث الكابتن لانسى للقرويين الأيرلنديين :

لانسى : أمرت حكومة جلالته بعمل أول مسح شامل من نوعه لهذه البلد بأكملها - وهو عبارة عن مسح تثليثى عام يأخذ فى اعتباره المعلومات الهيدروغرافية و الطوبوغرافية ، وسينفذ هذا المسح بمقياس رسم ستة بوصة إلى الميل الإنجليزى...

اوين : (مترجما) سيتم عمل خريطة جديدة للبلد كلها.

(1984 : 406)

وإذ يقوم أوين بتكثيف وتبسيط الأسلوب الوظيفى الذى يستخدمه لانسى فى حديثه ، فهو لا يخفى فقط التضمينات الخادعة التى ينطوى عليها هذا الحديث وإنما يقوض أيضاً سلطته البلاغية ببراعتة اللغوية . يظهر هذا المشهد بشكل واضح أن الترجمة تنطوى على إعمال السلطة والتى عادة ما تكون سلطة المترجم التى يعملها فى المادة المترجمة - وأن اللغة لديها القدرة على أن تسكت عن العالمُ وأنْ تنطقه، (Steiner 1975 : 35) ولذا فمن الاهمية بمكان أن نتساءل حول ما تسمح الترجمة بإنطاقه ، وما تسكته. لا ينطبق هذا السؤال فقط على مسرحية فريل ، وإنما على العديد من المسرحيات الأخرى التى تقدم على المسرح - بشكل أو بآخر - لغات غير إنجليزية الهدف منها تحدى سلطة معيار الهيمنة .

لغات تم توطينها

إن كتاب الدراما الذين يختارون العمل باللغة الإنجليزية والذين يفرض عليهم استخدامها لأن ليس لديهم بديل آخر لايقومون بمجرد تكرار النموذج الإمبريالى المفروض . وكما يرى سونيكا فإن الكتاب ما بعد الكولونياليين لابد وان يضغطوا هذه اللغة ، ويوسعوها وأن يشظوها ويعيدوا تجميعها دونما اعتذار وحسبما تتطلب خبراتهم، حتى لو لم تكن هذه الخبرات قد صيغت ضمن التراكيب المفهومية لهذه اللغة (1988 : 107) . إن كانت عملية التوطين indigenising تلك تبدو أكثر راديكالية بالنسبة لثقافات الاحتلال فإن مجتمعات المستوطنين أيضاً تقوم بتكييف اللغة

الإمبريالية وإعدادها لتتناسب مع شروط سياقهم الجديد والنتيجة فى كلتا الحالتين هى إنتـاج إنجليـزيات Englishes لها ملامح ثقافية متباينة ، وعادة ما تنحرف عن إنجليزية المملكة سواء من ناحية المفردات أو الدلالة ، فضلاً عن النطق . وهذه اللغات المحلية بإمكانها أن تتيح وسيطاً خاصاً يمكن من خلاله مسرحة حكايا ثقافة ما واستنطاق اهتماماتها . فى الوقت ذاته فإن استخدام إنجليزيات متباينة هو بمثابة وسيلة فعالة لرفض امتياز اللغة الإمبريالية التى سادت كل من المسرح ، والدائرة الاجتماعية الأوسع.

إن تغيير مستوى التعبير الاجتماعى الذى ينطوى عليه الحوار المسرحى هو أسهل الطرق التى يمكن من خلالها تغيير القوى الساحقة للغة الإنجليزية إن كانت هناك العديد من الأمثلة للدراما البريطانية / الأمريكية التى لا تلتزم بلهجة اجتماعية رسمية من لهجات اللغة الإنجليزية فإن العديد من الثقافات المستعمرة وقعت تحت تأثير تصور مفاده أن لغة خشبة المسرح هى دائماً لغة راقية وسليمة ودائماً إنجليزية . يحاول المسرح ما بعد الكولونيالى دحض هذا النموذج المعرفى وأن يستنطق السرديات العديدة المختلفة التى تتداول تحت علامة لغة شائعة . وتعد الجوانب الأدائية للكلام مثل التنغيم ، والمفردات والنبر والتصريف والإيقاع أدوات غاية فى الأهمية لأنه يمكن استخدامها لتأسيس مستويات تعبيرية اجتماعية تبطل الشفرات الامتيازية التى يملكها النموذج اللغوى الإمبريالى .

تحدث إحدى أشكال التقويض الفعالة عندما تنتقل شخصية بين المستويات التعبيرية المختلفة لتبين أنها قادرة على استخدام كل أشكال الشفرات اللغوية ، وإن كانت تتخير شفرات معينة على نحو إستراتيجى .تقدم لنا مسرحية روبرت ميريت Robert Merritt المسماه (1975) ***The Cake man*** مثالا ممتازاً على مثل هذه المرونة اللغوية التى تتضح فى عبارة تقديمية طويلة يؤديها سويت ويليام الراوى الثرثار

الذى ينتمى إلى سكان إستراليا الأصليين . ويعد مونولوج يؤدى فيه أدوار الراوى ، والمغنى ، ومفسر الكتاب المقدس ، والسكير ، والفيلسوف المحترف ، والوسيط الثقافى يخاطب سويت ويليام الجمهور الأسترالى من البيض بنبرة تحمل بعض العداء :

أعتقد أن ذلك يصيبكم بالإسهال تماماً كما يصيبنى ؟
(يقف)
فى واقع الأمر أنا هنا لكى أستوضح أمر ما ، وأكتشف اذا ما كان ما بحوزتى هو ما تريدونه الآن (يئن). أرجوك ياسيدى ، ألم تخبريه يا جاكى ، فلماذا لا يغتبط ا ما الأمر ؟
(صمت - يقف منتظراً)
لا ؟ حسناً . ها أنت قد جئت . وعصا البوميرانج الخاصة بى لن تعود .
(1983 : 16)

فى هذه الفترة يغير سويت ويليام فى مستويات التعبير بما يحدث هجوماً متعدد المستويات على المتفرجين من غير الأستراليين الأصليين وذلك من خلال إغراقهم بالأسئلة البلاغية ، والإتكاء على ليبراليتهم ، ومحاكاة الصور النمطية التى كونوها عن الأستراليين الأصليين بشكل ساخر .

وإذا ما وضعنا فى الاعتبار الانتقال بين الشخصيات الذى قام به سويت ويليام فيما سبق مع هذا الحوار لوجدنا أنه يسيطر بشكل كامل على لغة إنجليزية موطَّنة indigenised ، كما أن حواره هذا يخلق لدينا إحساسا بالتحول المستمر فى الذوات الأسترالية الأصلية.

عندما تتوطن لغة ما يتغير معجمها ليتكيف مع كلمات جديدة و / أو مجموعات جديدة من الكلمات التى يمكن مسرحتها باعتبارها جزءاً من حوار له بعده الثقافى . فى مسرحيات ديفيز على سبيل المثال تستخدم شخصيات النيونجا لفظة الـ wetjala

(مفرد وجمع) للإشارة إلى البيض ، وهذه ليست كلمة إسترالية أصلية ولكنها مشتقة من الكلمتين الإنجليزيتين White و fellow (والتى عادة ما تنطق fella فى أستراليا) واللتان اندغمتا وأعطيتا نطقاً مختلفاً مع تغيير صيغة الكتابة بشكل موازٍ للتغيير فى النطق . وأيضاً فان معنى الكلمات الأصلية تغير، ذلك أن كلمة Wetjala عادة ما تحمل تضميناً استهزائياً. هذا التغيير فى المعجم يبرز قدرة الذوات المتسعمَرة colonised على تكييف لغة المركز الإمبريالى واستخدامها لصالح أغراضها التعبيرية. وعملية التوطين تلك غالباً ما يكون لها وظائف تأثيرية وإحالية أى أنها تتمخض عن لغات لاتؤدى فقط وظيفة توصيل معلومات معرفية جديدة وإنما أيضاً تسهم فى تأسيس هوية الجماعة . إن التركيز على الوظائف التأثيرية - كما يرى ميرفين الين Alleyne - هو ما يميز عمليات تكييف الخطاب الإمبريالى من جانب الثقافة الأفرو - كاريبية:

> *إن لغات الجماهير فى الكاريبى تقوم بتغيير نفسها بشكل واضح وذلك بغية استبعاد النخبة ومنعهم من السيطرة على اللغة (وهكذا فإن أية تعبيرات جديدة تتعلمها النخبة يتم استبعادها أو التعديل فى معناها واستخدامها من قبل الجماهير) وانطلاقا من باعث إبداعى لتجديد هذه اللغات وبث الحياة فيها .*
> *(مقتبس عن Gibbons 1979 : 211)*

إن الكلمات الناتجة عن إعادة تجديد اللغة من منطلق سياسى كثيراً ما تكشف عن طابعها السياسى فى شكلها الجديد . ومثالنا الواضح على ذلك كلمة Down pression وهى كلمة مشتقة (بشكل يحمل الطابع البصرى الملموس) من كلمة Oppression (قهر) للدلالة على تجربة العديد من أفراد الطبقة العاملة الأفرو كاريبيين بشكل أكثر فاعلية من الكلمة الإنجليزية الأصلية .

يمكن للصيغ التوطينية الكاملة للإنجليزية أن تصبح لغة مشتركة lingua franca بين دول تتشكل من جماعات لغوية متميزة . والمثال الواضح هنا هو الإنجليزية

السنغافورية ذلك أنها لاتستخدم فقط من جانب متحدثين لغتهم الأم هى الإنجليزية ، وإنما تستخدم أيضاً بين الجماعات العرقية المختلفة . يرى كل من روبرت يو Yeo وجوثى راجا Raja وسيمون تاى Tay أن الإنجليزية السنغافورية ليست مجرد صيغة مشتقة عن الإنجليزية وتخرج على المعايير النحوية واللفظية والتركيبية وإنما هى عبارة عن تسلسل كلامى متصل له نهايتان عليا وصغرى (406 : 1991).

تختلف اللهجات الصغرى ، أو ما يعرف باللهجات القاعدية basolect - والتى يطلق عليها فى الغالب السنجليزية Singlish - فى النبر والتركيب والنحو عن اللهجات العليا والتى تقترب أكثر من النموذج الإمبريالى . هذا التسلسل الكلامى المتواصل استخدمته ستيلاكون Stella kon فى مسرحية ***Emily of Emerald Hill*** (1985). بينما تستخدم إميلى لكنة انجليزية سليمة للغاية عندما تتقابل مع السيدة شنايدر احدى عضوات كنيستها ، فهى تستخدم السنجليزية عندما تخاطب تاجر السمك ؛ تقول أميلى :

> *Hei , Botak ! What are you doing ah ! What kind of fish you sent to me yesterday ? All rotten ones lah ! yes ! how to eat ah ? You want my family all go to hospital die ah ? Mmh ! You don't know ah , how can you don't know - all right. you give me good ones today . If not all rihgt I bring back I throw at your head*. (1989 : 27)*

على الرغم من أن مفردات هذه الفقرة إنجليزية مما لاشك فى ذلك إلا أن التراكيب والنحو تعكس تأثير اللغات الأخرى المستخدمة فى سنغافورة مثل المالاى والماندرين ، والتاميل . فضلاً عن الأشكال المتعددة الأخرى للغة الإنجليزية المستخدمة فى المسرحية،

---

* أوردت هذه الفقرة كما هى دونما ترجمة ليتبين القارىء ملامح اللهجة السنجليزية. (المترجم)

إلا أن لهجة السوق التى تستخدمها ميلى تؤكد أن الإنجليزية السنغافورية يمكنها توصيل مدى واسع من التجربة المحلية . الأمر الذى يثير المفارقة أن اللغة الإمبريالية التى أدخلت فى الأساس لترسيخ التراتبيات، أصبحت هى ذاتها الآن أكثر الوسائط الدرامية الفاعلة فى مسرح سنغافورة، لأن هذه اللغة التى توظف لعكس الامتزاج بين اللغات المختلفة تتجاوز الآن حدود العرق والثقافة (Rajah and Tay 1991 : 410).

وقد تم بنجاح مسرحة العديد من اللغات الموطنة indigenised الأخرى ، وغالباً ما يحدث ذلك داخل الدول التى تضم هويات إقليمية و / أو سياسية متميزة عن الهوية القومية ، هذا فضلا عن تميزها عن النموذج الإمبريالى .

يتضح ذلك فى مسرحيات كاتبين كنديين هما مايكل كوك Michael Cook وميشيل تريمبلاى . يستخدم كوك فى أعماله الإنجليزية المستخدمة فى نيوفاوند لاند، والتى غالبا ما يسخر منها بقية الكنديين لنبراتها العريضة واستخدامها معجم تتميز به هذه المنطقة الجغرافية - كلغة صالحة للدراما . يستخدم الرجل العجوز فى مسرحية **جنازة جاكوب** (1974) ***Jacob's Wake*** والمعروف باسم الربان اللهجة المحلية المتأثرة بصناعة محلية سائدة ، وهى صيد عجل البحر :

> *A man should be surrounded with ould friends in his dying . Ould shipmates . Not a bunch of harpies .... Over the side , lads . Over the side . Look lively now . Gaff and sculp . Gaff and sculp ... De yer worst , ye howling black devil. I'm not afrid O' ye , nor me boys neither . out of my way . I'll git the men . aye and the swiles (seals) too . I defy ye . I defy ye. (1993 : 224)*

وعلى نحو مشابه يستخدم تريمبلاى فى مسرحيته ***الأخوات الحسناوات*** التعبيرات المناسبة للشخصيات التى يخلقها ، وهم فى هذه الحالة مجموعة من النساء اللاتى يسكن منطقة إيست إند بمونتريال. وكان تريمبلاى أول من استخدم لهجة الـ(چوال) Joual وهى لهجة محلية ركيكة من لهجات الفرنسية وذلك فى الدراما الخاصة بكيبيك . تتضمن لهجة الـ" چوال" :

> *ما يسمى فى الفرنسية Sacres (أو كلمات التجديف) التى تستخدم فرادى أو مجتمعة لإحداث تأثيرات صادمة (وهى تشكل مشكلة كبيرة بالنسبة للمترجم ذلك أن الإطار الثقافى الخاص بكلمات الـSacres دينى وجنسى بينما المقابلات الإنجليزية نجدها فقط داخل دائرة محدودة هى دائرة الموضوعات الخاصة بالفسوق Scatology) ومن ملامح هذه اللهجة التكرار والإطناب والابتذال فى استخدام الألفاظ والتعبيرات الساخرة والتى تمتزج معاً من خلال التركيب المميز للإصطلاح الشعبى*
>
> *(Usmiani 1979 : 24)*

تعبر أعمال كل من الكاتبين عن محاولة الابتعاد عن اللغة الناقلة للفكر vehicular (والتى تستخدم لغرض التواصل عبر الجماعات الثقافية والاجتماعية ، ومنها على سبيل المثال وسائل الإعلام) والاتجاه نحو اللغة الدارجة vernacular وهى شكل من أشكال اللغة التى تحاول ترسيخ فكرة التشارك communion بين مستخدميها . وكما تقول سيلقيا سودرلند Sylvia Soderlind فإن مثل هذه الحركات الوطنية و/أو الإقليمية فى آداب المجتمعات المستعمرة تعكس محاولة إعادة دمج الوظائف المختلفة للغة تحت راية اللغة الدارجة وذلك بغية استعادة درجة من درجات الاستقلال اللغوى والثقافى (10 : 1991)

تفقد لهجة الچوال فى مسرحية ***الاخوات الحسناوات*** الكثير من تأثيرها اذا ما ترجمت بشكل تقليدى، إلا أن الخطاب الموطن للمسرحية تم نقله حديثًا إلى مجال لغوى

وثقافى آخر، وهو ما يعرف بـ Glaswegian English. قام كل من بيل فندلى ومارتين باومان بترجمة *Les Belles Soeurs* إلى *The Guid Sisters* (1989) والتى تدور حول نساء أسكتلنديات تتشابه مشاعر اليأس لديهن (سواء كان يأس اقتصادى أو سياسى أو اجتماعى) مع تلك الخاصة بأقرانهن من كيبيك . وفى الترجمة تم تعديل النبرة ، والتعابير اللغوية فى السياق الجديد لتتناسب مع خبرات النساء فى جزء آخر من العالم المستعمَر colonised. فى كل من الموضعين الجغرافيين يمكننا تفهم شكوى ليز من ندرة الفرص ، وذلك على الرغم من الاختلافات التعبيرية الإقليمية . تخبر ليز لندا فى مسرحية : *The Guid sisters*

> *I want tae get some where ... but I'm damn sure I'm no gaunnae go on like this . I don't want tae be a naebody any more . I've had enought ae bein poor. I'm gaunnae make sure things gets better. I was mebbe born at the bottom ae the pile but I'm gaunnae climb tae the top . I came intae this world bi the back door but by Christ I'm gaunnae go oot bi the front . An ye Can tke it fae me that nothin's gaunnae get in ma way. (1991 : 52)*

بدلاً من محاولة ملء الفجوة بين نساء كيبيك ونساء جلاسويج ، والبيئات السياسية، والاجتماعية والاقتصادية المحيطة بهن تتيح هاتان المسرحيتان الفرصة لتشفير الاختلافات بينهن من خلال اللغة ، وإبراز الفارق اللغوى - إن لم يكن الجغرافى- بين الإمبراطورية والمستعمرات السابقة ، وذلك بقطع الرابطة التى من المفترض أن تتيحها اللغة .

من بين الطرائق المجدية سياسياً فى تقويض سلطة اللغة الإنجليزية تغيير التراتبيات الأسلوبية المرتبطة بالتعبير الإنجليزى المعيارى . عندما يشتبك كتاب المسرح مع شفرات الخطاب التقليدية (خصوصاً من خلال المحاكاة الساخرة) ويدخلوا أساليب بلاغية

خاصة بلغات أخرى إلى الإنجليزية فإنهم يلاشون القوة التى تنطوى عليها لغة المستعمرين ويعيدون تأسيس أنماط تعبيرية محلية / أصلية تصلح للتمثيل المسرحى theatrical representation ويمكن فى هذا السياق تضخيم التعابير البلاغية أو تكثيفها ، وتوظيف العبارات المفخمة ، وإدخال جوانب التراث الشفاهى - مثل الأمثال- فى النص الدرامى ، وهذه بعض الوسائل الشائعة والمستخدمة فى زعزعة اللغة الإنجليزية وإتاحة الفرصة للغات الأخرى (ومايرتبط بها من ثقافات وتواريخ) لأن يكون لها صوت .

إن النصوص التى تقدم البلاغة الإنجليزية فى صورتها المفخمة غالبا ما تنتقد الخطابين الدينى والقانونى للمستعمِر coloniser ، وتقدم رؤية ساخرة تهدم فرضيات الامتياز المشفرة ضمن هذه اللغة . تقدم لنا افتتاحية مسرحية ***Barungin*** ديفيز واعظًا أصوليًا يقوم بمراسم دفن إلى Eli مستخدماً بلاغة زائدة ومكرورة لاتحرز شيئاً سوى الإغماض ، وإثارة غضب جموع المعزين الذين يحاولون فهم الكيفية التى تزعم بها لغة ما سلطة لاتملكها . تهدف هذه اللغة إلى استبعاد كل من لايدخل تحت المظلة الدينية الخاصة بها- والمقصود بهم هنا أى شخص لا يلتزم بالمعتقدات المسيحية الأصولية ، كما تستهدف ترسيخ حدود معينة ذلك أنها تضع أولئك الذين يفهمون تعبيراتها الخاصة فى دائرة لغوية مغلقة ومعزولة عن أولئك الذين لا يفهمون هذه التعبيرات. إلا أن ديفيز يحاول من خلال هذا المثال أن يؤكد أن الإنجليزية لا تتمتع بمثل هذا الامتياز ، فعجز المعزين الواضح عن الفهم وانزعاجهم ومضايقتهم بسبب حديث الواعظ إنما يعبر عن عدم دقة البلاغة التى يستخدمها حتى قبل أن يستمع الجمهور إلى لغة النيونجا التى تداوم على زعزعة الخطابات السائدة فى المجتمع. يتضح ذلك بشكل أوسع من خلال شخصية رونجو Rongo ذلك الجد الأسطورى الذى ينتمى إلى قبائل الماورى فى مسرحية هابيبى موت الارض ، فرونجو دائماً ما يقوض اللغة

القانونية الخاصة التى يستخدمها القاضى لكى يبرز من خلال ذلك عبثية قوانين ملكية الأرض ، واشتراك قبائل الماورى فى القضاء على تراثهم وذلك ببيع أراضيهم إلى الباكيها . ويؤدى رونجو عدد من المحاكمات الساخرة بالإنجليزية العامية لكى يوضح جدية الموقف لأولئك الذى لايفهمون بلاغة القاضى. وبينما يحاول رونجو فهم بواعث الأفراد الذين سيبيعون الأرض يقترح على القضاة - الذين يستخدمون هذا العبث اللغوى - أن يجيبوا على بعض تساولات جماعة الماورى الحاضرة فى المحكمة.

ومن خلال مداولات رونجو نفهم الكثير عن الأرض - موضوع النزاع - أكثر مما يمكن أن نفهمه من خلال الخطاب القانونى ، فكلمات رونجو تكشف لنا عن شكل الأرض ، وما حدث لها وماتعنيه الأرض ، وليس مجرد تسجيل علامات الأفراد الذين قاموا بمسحها والقيمة المالية المفترضة للأرض .

إن نقد رونجو للخطاب القانونى الإنجليزى يستند على عجز الكلمات أن توصل المعنى لجماعة الماورى الذين تشكل أرضهم محور النزاع . كما يهدف رونجو أيضاً إلى إيجاد وسيط لغوى بديل يعبر من خلاله عن حالة الخراب التى أدت إليها عملية نقل الأرض . يلجأ العديد من كتاب المسرح الأفارقة إلى استخدام أنماط الخطاب الأصلية وإدخالها إلى اللغة الإنجليزية ، بغية أن يضيفوا إلى الإنجليزية شيئاً من لغتهم وتراثاتهم الشفاهية فالأمثال المحلية على وجه الخصوص بإمكانها توصيل معنى شعرى يعجز عن توصيله التعبير الإنجليزى ، يزعم ريتشارد بير أن مستخدم المثل يحاول تقليل حدة صراع ما، كما يتواطأ مع جمهوره لمحاولة إيجاد حل لمشاكلة معنية من خلال اللجوء الواضح والمباشر إلى التراث ، (*1988: 139*) أيضاً فإن الأمثال لها جاذبيتها الخاصة بالنسبة للمجتمعات الثقافة ولأن الأمثال عبارة عن مقولات كثيرة ، وبليغة وسهل تذكرها ، ومن ثم فهى قابلة للنقل من جيل إلى آخر ، ويضيف إمانويل أمالى

Emanul Amali قائلاً أن الأمثال تضفى رونقاً وثقلاً وجمالاً على نقاشات الشيوخ ، ومحاوراتهم والمداولات القضائية التى يديرونها (*1985:31*) ، وواقع الأمر أن حرمان الشيوخ من استخدام الأمثال يؤدى بهم إلى الصمت . تخلق ترجمة الأمثال إلى الإنجليزية خطابات هجينة تعتمد على التراث الشفاهى وتستهدف منح الجماهير المحلية صوتًا خاصاً بهم ، ومستوى تعبيرى مناسب لهم ، يقدم لنا زولو سوفولا Zulu Sfola فى مسرحيته زواج الآلهة (Wadloch of Cods (1972 تفاصيل علاقة الحب بين شاب وشابة اسمها أوجوما أن وهذه الشابة انتهكت قوانين جماعتها ورغبات أبويها اللذين ينتميان إلى قبائل اليورو با وعندما دخلت فى علاقة جنسية فى الوقت الذى كان يجب عليها فيه أن تذرف الدمع على وفاة زوجها الأول الذى كانت تكرهه. تعبر الجماعة عن عدم رضائها عن هذه العلاقة الجديدة من خلال أمثال من قبيل "يقول شعبنا إن الرجل الذى يتجاهل عائلته سيجد نفسه وحده تحت المطر" (25 : 1972) . ومثل هذه الأمثال لا تؤدى فقط إلى تكثير دلالة حديث الشخصيات ولكنها -فى حالات عديدة تؤدى إلى تشكيل الحوار والفعل الدرامى. تتلقى أوديبى - حماة المرأة الشابة- تحذيراً من أن أى عمل انتقامى ضد من قاموا بعملية قتل ابنها ، ستأتى بنتائج معاكسة : "هذا لن ينفع شيئاً. لا يتمخض الغضب عن شيء . لا يمكننا أن نشعل النار فى بيت بأكمله لمجرد أن نقتل فأر لأن النار عندما تشتعل فى البيت سيهرب الفأر إلى الشجيرات (نفس المرجع : P. 50).

ورغم ذلك ترفض أوديبى الإنصات إلى منطق المثل ، وتتكأ بدلاً من ذلك على المجاز الذى تنطوى عليه صورة الفأر لتدعم به أغراضها الخاصة : ولن يهرب الفأر إلى الشجيرات هذه المرة . أنا على أتم الاستعداد ... أخبر فأرك أنه لاتوجد شجيرة تعجز أوديبى عن الدخول إليها ،(نفس المرجع : P. 50) . تتضح دلالة النص التحتى الذى

ينطوى عليه المثل فى نهاية المسرحية عندما تموت كل من أوديبى وطريدتها أوجوما. بينما يؤدى رفض أوجوما الإنصات إلى مثل سابق –" إن ابنة المرء مصدر ثروته" (نفس المرجع " p. 9) – إلى نشوب الصراع فإن انتهاك أوديبى للعديد من الأمثال الأخرى يؤدى إلى عواقب مدمرة . إن الأمثال التى يضمها عمل سوفولا تمثل مخزوناً للقوانين وأنماط السلوك الاجتماعية حتى فى عالم متغير يبدو أنه ينزع القيمة عن الفن الشعبى. تستدعى الأمثال أنماط مختلفة من السلطة المحملة بشكل مكثف بدلالة ثقافية وإن كان العديد من المستعمرين ينظرون إليها باعتبارها أساليب بلاغية متقادمة ليست ذات أهمية.

على نفس الشاكلة يقدم ما تسيميل ماناك Matsemel Manak مسرحيته ***إجولى: مدينة الذهب*** (1979) ***Egoli : City of Gold*** التى تدور أحداثها وسط عمال المناجم فى منطقة ترانسفال فى جنوب أفريقيا ويستخدم ماناك فى هذه المسرحية التعابير وصيغ التعجب ، والعديد من كلمات السباب والعبارات المحلية بدلا من الخطاب الإنجليزى الذى يميل الى الطابع الرسمى ، ويفرقن africanises ماناك هنا اللغة الإنجليزية لتناسب أغراضه الخاصة ، خالقاً لغة جديدة لكل شخصية جديدة . على سبيل المثال رئيس العمل الأسود يحاكى رئيس العمل الأفريكانز ، بينما يحاكى العمال السود على نحو ساخر كلاً من الرئيسين بشكل يستدعى الانتباه إلى تراتبيات الهيمنة المشفرة فى / خلال اللغة . يركز الفعل الدرامى على اثنين من الهاربين من السجن ، والذين يعيشون فى إجولى ، وهى مدينة تقوم على التنقيب عن الذهب ،إلا أنها تشكل مجالاً للكراهية والبؤس والعبودية. تظهر الأمثال التى يتبادلها العمال فى بداية المسرحية – مثل "علينا أن نعيش داخل جماجم أسلافنا (بدون تاريخ p. 3) – الطرائق المستخدمة فى التعامل مع الأزمات . إلا أنه كما يتغير المعجم الخاص بلغة ما بمرور

الزمن تتغير بنياتها البلاغية أيضاً ، ومن ثم فان هذه الأقوال التقليدية تتحول عند نهاية المسرحية إلى أمثال لها فائدة أكبر فى صراع الرجال ضد نظام الفصل العنصرى: "علينا أن نتعبد للرمح ، ونشرب الدماء من اليقطين حتى نغنى جميعًا نفس الأغنية – الحرية لجنوب أفريقيا" (نفس المرجع : p. 28) ليست الأمثال القديمة غير ذات جدوى ، ولكنها يجب أن تتأثر بتجربة الأبارتهيد ، وهو ما يتطلب بالضرورة قوانين جديدة ، وطرائق جديدة للعيش والمقاومة. إن الأمثال التى ولدتها الحياة فى إجولى تعكس بأكثر دقة الظروف السياسية المتغيرة للرجال. تتحول هذه الأمثلة أيضاً إلى أغنية تشبه السلام الوطنى ، وهى تزود الشخصيات والجمهور بالقوة :

العمل كثير
عمل التحرير
يحتاج مانديلا جنود
جنود التحرير(نفس المرجع : p. 21)

أيضاً فإن استخدام الأغنية كخطاب "بديل" ودال ثقافى يعد واحداً من وسائل المقاومة السياسية القليلة المتاحة لسود جنود افريقيا.

اللغة الهجينة واللغة المولدة

إن الاستخدام المتزايد للحوارات المسرحية المصاغة باللغة الهجينة Creole واللغة المولدة Pidgin باعتبارها جزءاً من لغة مسرحية متموضعة ثقافيًا يزيد من تقويض سلطة اللغة الإنجليزية المعيارية. تتخلق اللغات الهجينة والمولدة من تداخل لغات مختلفة، وهى ترجع فى الأصل إلى اللهجات الاتصالية Contact jargons المستخدمة فى التجارة، والتى تطورت فى وظائفها الإحالية، ومصادرها التعبيرية لتصبح بعد

ذلك لغات أولى فى بعض الثقافات مابعد الكولونيالية. يحيل المصطلح "Pidgin" إلى الصيغ اللغوية التى نتجت عن امتزاج لغة إمبريالية بأخرى أصلية بينما يشير مصطلح "Creole" غالبًا إلى امتزاج العديد من اللغات الأصل Source languages. يشكل العديد من أنواع اللغات المولدة، واللغات الهجينة لغات متميزة لها ملامحها الخاصة فيما يتعلق بالمفردات والتراكيب النحوية؛ وعلى هذا النحو لايجب النظر إلى هذه اللغات باعتبارها صيغ "سيئة" أو دنيا من لغات إمبريالية معينة. على الرغم من أن المفردات الخاصة باللغات المولدة والهجينة تشتق أساسًا من كلمات أوروبية تعرضت للتكييف appropriation والتوطين، إلا أن هذه اللغات تكشف أيضًا عن وجود عناصر دالة تعود إلى ماقبل الاتصال مع الآخر خصوصًا فيما يتعلق بصوتياتها" وتراكيبها" وبنياتها اللفظية- الدلالية .

تظهر اللغات الهجينة Creole فى المناطق التى حدث فيها عملية تهجين واضحة بين الثقافات المختلفة . يستخدم ميرڤين آلين Mervyn Allayne- من بين لغويين آخرين- مفهوم "التسلسل المتصل للغات الهجينة "Creole Continuum ليصف الاستخدام اللغوى في الكاريبى حيث تتداخل اللهجات التى تتراوح بين الصيغ المعيارية للإنجليزية، واللهجات الهجينة البدائية، والتى تشكل معًا تسلسل لغوى متصل وشامل (168 :1985). ويستخدم أغلب المتحدثين صيغ تنتمى إلى مدى واسع من المستويات اللغوية وذلك اعتماداً على السياق ويمكن لهذا الاستخدام اللغوى المتغير - والذى يشار إليه بالتحول الشفرى code switching أن يكون وسيلة فعالة فى إبطال سلطة المعيار اللغوى الإمبريالى لصالح خطاب له دلالته الثقافية (Ashcraft et al. 1989 : 46) تحظى اللغات الهجينة الآن - داخل هذا التسلسل المتصل - بالقبول ليس فقط باعتبارها اللهجة الجماهيرية وإنما أيضاً باعتبارها لغة أكثر

ديمقراطية تصلح للفن والتجارة والتعليم وتعبر هذه الحركة عن رفض هذا الحكم الإمبريالى الذى يرى ضرورة قمع وحظر اللغات الهجينة أو اللهجية على إعتبار أنها صيغ فاسدة أو غير شرعية Bastardisations لنموذج نقى ، وكما تشير الشاعرة المسرحية لويز بينت فإن أية محاولة جادة لإستنباط لهجة ستتمخض عن بعض النتائج البالغة الاثر :

Yuh will haffi get de Oxford Book
O'English Verse , an tear
Out Chaucer, Burns , Lady Grizelle
an plenty a Shakespeare!

Wen yuh done kill wit and humour
wen yuh kill variety
yuh will haffi fine a way fi kill
Originality !
(1983 : 5)

سيتعين عليك الإمساك بكتاب أكسفورد
فى الشعر الإنجليزى وأن تنتزع منه
تشوسر وبيرنز وليدى جريزل
والعديد من أعمال شكسبير!

وعندما تكون قد قتلت السخرية والدعابة
وعندما تقتل التنوع
ستجد طريقة مناسبة لقتل
الأصالة!

الفكرة التى تطرحها بينيت هنا هى أن الإنجليزية نفسها لغة لهجية ترجع إلى مصادر عديدة ؛ فهى لايمكن أن تزعم لنفسها أصالة أكثر من تلك التى للصيغ اللغوية التى ساعدت على نشأتها.

يرفض براثويت مصطلح "اللهجة" تماماً ويشير إلى اللغة الهجينة المستخدمة فى الكاريبى والتى تتأسس على اللغة الإنجليزية باعتبارها "لغة قومية" nation language . وهو يزعم أن تلك اللغة القومية قد تتصف بسمات الإنجليزية خصوصًا فيما يتعلق بملامحها اللفظية ، ولكن ليس فيما يتعلق بـ" منحنيات التنغيم contours فيها وإيقاعها وجرسها timbre وتحريك أصواتها (13 : 1984) . يشير تركيز براثويت على الصوت فى اللغة القومية إلى أصلها الذى يعود إلى الثقافات الشفاهية ومن ثم فهذه اللغة تتناسب فى جوهرها مع الصيغ الفنية الشفاهية المعاصرة مثل المسرح. وعلى الرغم من التناسب الطبيعى والظاهرى بين اللغات الهجينة والمسرح الكاريبى إلا أن السؤال الخاص بأى وسيط لغوى قابل للاستخدام يبقى معلقاً بلا إجابة بالنسبة للعديد من كتاب المسرح ، فعلى سبيل المثال يؤيد والكوت بشكل قوى المزج بين الصيغ القديمة والحديثة (17 : 1970 b) إلا أنه لا يصادق تمامًا على استخدام اللغات الهجينة أو لغات الباتوا(٦) patois كلغات درامية لأنه يرى أن قابلية هذه اللغات للفهم محدودة بالنسبة لسكان الجزر المختلفة فى المنطقة. وبينما كان الحلى الذى اختاره والكوت هو استخدام صيغ مخففة من اللغات الهجينة اختار ممارسو المسرح الآخرين توظيف المصادر الثرية للغة القومية بشكل كامل على نحو يجعل هذه اللغة تمثل شكلاً قوياً من أشكال مقاومة معايير الهيمنة.

تكاد فرقة سيسترن تؤدى عروضها بالكامل بلغة هجينة غالباً ما يشار إليها الآن باللغة الجامايكية؛ واختيار هذه الفرقة للوسائط اللغوية التى تعمل من خلالها يتسق مع التكليف الذى ألقى على عاتقها من قبل الطبقات العاملة لإنتاج مسرح يتناسب

وهذه الطبقات . فى الوقت ذاته فإن استخدام هذه الفرقة للغة الهجينة هو بمثابة إستراتيچية سياسية تستهدف استعادة صوت النساء الچامايكيات على وجه الخصوص، ذلك الصوت الذى أنكرته عليهن العبودية . تتجسد عملية الاستعادة هذه على نحو واضح فى مسرحية ***Nana Yah*** وذلك أثناء سلسلة من المونولوجات التى تطلب فيها شخصية تدعى "ذات الاسم المفقود" من المستعمرين الذين سلبوها اسمها ولغتها أن يعيدوهما إليها :

CUYAH! Looook pon me , unoo look pon me de dat is me name, Guyah . De fus ting dat happen is dat dem tak way me name , and de nex ting is dat dem doan wan we fe talk we language, an dem have we talking sinting dat doan mek no sense at all, at all.
Me seh , me cyan get fe sey wha me want fe sya . SARAH ! is dat dem call me . SARAH de name deh pon me skin and it a itch me . De Backra man language deh pon me mout like a hebby padlock wha abore thru me tongue and a hang hebby so till me cyan talk, me cyan seh wha inna me head, me cyan talk what me reallyknow , and is so dem tink me fool, folol . Whaaai ! me spirit feel dead ! But me sey Guyah cyah dead , Guyah nah dead . me seh fe gimme back misself Yuh dam tief. Gimme back me talk and me drum . Wha you gwine wid it? I you tek me name , you coulda never be me . So gimme back me name (1980 L 10).*

الأمر الذى يدعو للمفارقة هنا أن كويا تبرز هنا بشكل واضح الإحباطات الناتجة عن اضطرارها استخدام لغة ليست لها أيه دلالة Doan mek no sense. يرجع التأثير الذى تنطوى عليه عبارات كويا إلى الصور المجازية القوية التى تصف بها اللغة

---

* *النص كما يتبدى للقارىء مصاغ بلغة هجينة، وهو مايتمنع معه نقله إلى العربية، فى تفاصيله، وإن كانت فكرته العامة (التى أشار إليها المؤلفان) قابلة للفهم . (المترجم)*

المفروضة عليها باعتبارها لغة ثقيلة على لسانها ، وتثير حساسية جلدها . وعندما تستخدم كوبا اللغة الهجينة وسيلة تعبر من خلالها من احتجاجها على اللغة الإمبريالية فإنها - فى واقع الأمر - تستعيد اسمها / صوتها ، وإن تم ذلك بشكل مختلف .

تؤدى اللغات المولدة فى أفريقيا وظيفة مقاومة اللغة الإمبريالية على نحو مشابه. تكاد تكون مسرحية (1978) ***Katakata for Sofahead*** لكاتبها Segun Oyekunle - والتى تدور أحداثها فى سجن بنيجيريا - مكتوبة بالكامل بلغة مولدة. تتبنى هذه المسرحية لغة عامية تحظى بقبول واسع وتقع بين الإنجليزية واليوربا ، وتؤسس من خلال هذه اللغة مجالاً للنشاط المناهض للإستعمار فى نيجيريا. يستخدم السجان فى عمليات تتميمه على المساجين إنجليزية وظيفية كتلك التى يتعلمها الشخص الذى نال حظاً معقولاً من التعليم. أما لاتيف Lateef القادم الجديد الذى نال قدراً أكبر من التعليم فيتحدث إنجليزية أكثر تعقيداً ومليئة بما يسميه جانجيدى Jangidi كبير المساجين- "dogob turanchi (1983 : 39) أو كلمات إنجليزية ضخمة لايفهمها جانجيدى، ومن ثم فهى كلمات مشبوهة. أما اللغة المولدة التى يتحدثها المساجين الآخرين فهى عبارة عن مزيج من كلمات المحاكاة الصوتية onomatopoeic ، وإنجليزية معاد صياغتها ، وتستخدم أحياناً فى تقويض بلاغة لاتيف. يحاول دارودابو- على سبيل المثال- إسكات لاتيف بالقول "أنت وحديثك تتحدثان كثيراً"، "your talk - talk too much" (نفس المرجع: و.p)، و "Your" هنا يقصد بها كل من ضمير الفاعل المخاطب "you"، وضمير الملكية للفاعل المخاطب "your". يخبر أوكولو" صديقه بوهادى" فى إحدى الأنشطة التمثيلية التى يقوم بها السجين قائلاً:

> *You no sabi any ting, yu head! which policemon fit aks for big man in particnlars hinside mercedez, king of de road, for dat matter? den nefer born dat palice for dis we kontry. No dat day water go pass in gari. Dem go commot in khaki for in neck one time.*
>
> (ibid. : 26)

إن اللغة المولدة التى يستخدمها أوكولو تستوعب بسهولة عدداً من الموضوعات التى تتراوح بين أنظمة القانون، النظام فى نيجيريا، والعمليات التجارية المعاصرة، وذلك بشكل يقوض أسبقية اللغة الإنجليزية، وما يرتبط بها من سلطة استعمارية / قضائية تمد اللغة المولدة المساجين بقوة منعها السجن عنهم، وتمنحهم هذه اللغة القدرة على فرض حريتهم اللغوية . فى الوقت ذاته تؤسس اللغة المولدة المستخدمة فى الشارع تراتباً اجتماعياً مختلفاً، تماماً مثلما يرسى السياق الخاص بالسجن مبادئ تختلف عن تلك الموجودة خارجه ؛ هكذا يتم إبعاد الإنجليزية عن المركز لصالح اللغة المولدة الأكثر قدرة على التعبير الثقافى، والأكثر قرباً من السكان المحليين.

إن تلك الوظائف المقوضة والفاعلة التى تنطوى عليها اللغة الهجينة/ المولدة هى التى أدت بـ "لوى ناورا" إلى خلق لغة من هذا النوع خاصة ببعض ساكنى الغابة (وهم قبيلة مفقودة ومنعزلة) الذين يظهرون فى مسرحية *العصر الذهبى*. وتقوم هذه اللغة المخترعة على المواويل الغنائية القديمة، وعامية القرن التاسع عشر، والألفاظ المبتذلة، هذا فضلاً عن الإيقاعات الأيرلندية، والتراكيب النحوية غير المعيارية. وقد صممت هذه اللغة خصيصاً لزعزعة سلطة اللغة الإنجليزية، ولإبعاد الجماعة اللغوية السائدة عن المركز، وتتشكل هذه الجماعة من الأستراليين من ذوى الأصول الإنجليزية الذين يحاولون إدخال الحضارة إلى سكان الغابة من خلال إعادة تشكيل لغتهم وسلوكهم. من بين أكثر الجوانب التقويضية فى اللغة الهجينة التى تبدعها المسرحية المعانى الجنسية التى تنطوى عليها. وتستعيد هذه اللغة من خلال عملية التكرار، وإعادة التداعى - كلمات مثل *"Cunty"* و *"Spoonfuckin"* سياقات سالبة/ فاحشة وتسبغ عليها القيمة باعتبارها جزءاً من لهجة محلية تحتفى بالممارسة الجنسية. وبالإضافة إلى كرنفلة carnivalising اللغة التى تحظى بالقبول الاجتماعى فإن اللغة الهجينة التى تستخدمها هذه القبيلة المفقودة تفرض إعادة تقييم الاختلاف الثقافى. إن لحظة الاتصال الأولى بين القبيلة وكل من فرانسيس وبيتر تمشكل problematises المفاهيم التقليدية

المتعلقة بمسألة الآخرية اللغوية Linguistic otherness . ذلك أن سكان الغابة يكتنفهم الغموض فى نظر مكتشفيهم تماماً كما يعد هؤلاء المكتشفون غامضين بالنسبة لسكان الغابة. وبينما تحاول الجماعتان المختلفتان ايجاد لغة مشتركة تتواصلان من خلالها يحدث سوء الفهم على كلٍ من الجانبين، إلا أن المسرحية تموضع فرانسيس وبيتر - ومعهما الجمهور - باعتبارهما غرباء فى علاقتهما بلغة وثقافة سكان الغابة. على المستوى المجازى تعبر هذه القبيلة المفقودة ليس فقط عن طبقة منبوذة و محرومة، وإنما تعبر أيضاً عن سكان إستراليا الأصليين. إن اختفاء لغة القبيلة فى النهاية بعد موت سكانها عدا بيتشيب Betsheb ، وبعدما يدخلون رحاب العالم المتحضر إنما يشير إلى ضياع العديد من اللغات الإسترالية الأصلية نتيجة الاستعمار. إن الفجوات بين اللغتين الأساسيتين فى مسرحية ناورا غالباً ما يتم مسرحتها على نحو يكشف عن الفجوة التعبيرية بين لغة هجينة موطنة بشكل كامل، وإنجليزية تبدو غريبة على التربة الأسترالية ويتجلى ذلك فى محاولات ويليام الشاقة لترجمة حوار بيتشيب حيث يختزله فى مقابله الوظيفى مفقداً إياه جماله وقوته:

بيتشيب : أرى سيارة...

ويليام : "كنت فى سيارة"

بيتشيب: الريح تصفر.

ويليام : أسرعت السيارة.

بيتشيب : أوه - إن البلد تئن ،تنوح ، وتركض.

ويليام: "تصدر المصانع والبيوت ضوضاء، المنظر من السيارة يبدو وكأنه يجرى.

بيتشيب : صوت فى عصا.

ويليام : "تليفون"، إنها تحب سماع الناس ،و هم يتحدثون على التليفون.

(1989 : 38)

إن هذه الفقرة التى تكشف عن جدب الإنجليزية بالمقارنة مع الطاقة البلاغية التى تحوزها لغة بيتشيب التصويرية توحى أيضاً بأن ما يقوم به المجتمع السائد من إعادة تشكيل للغة الهجينة التى يتحدثها ساكنى الغابة ليست فى حقيقة الأمر سوى شكل من أشكال الإسكات silencing.

السكوت

تجسدت صورة الذات المستعمَرة colonised على نحو تقليدى فى كل من التاريخ والمسرح الإمبرياليين باعتبارها ذاتاً ساكتة، وذلك بالمقابلة مع المستعمِر coloniser المؤهل لغوياً، والذى تحوز لغته مفتاح السلطة والمعرفة. ترتكز سردية كاليبان / بروسبيرو تماماً على مثل هذه المبتنيات (أو المبتنيات الخاطئة) من قبيل أن كاليبان كان ساكناً وسلبياً بشكل جلى، وحتى بعد أن اكتسب لغة سيده لم يكن أمامه سوى محاكاة بروسبيرو أو الهمهمة بشكل غير مفهوم. إلا أن سكوت الذات المستعمَرة Colonised أقل وضوحًا و أقل شمولاً مما توحى به الأسطورة. فضلاً عن ذلك ليست تذمرات كاليبان تافهة كما تبدو، ذلك أنها تقوض دور بروسبيروه باعتباره معلماً، وحاكماً مطلقاً للجزيرة. إن إسكات كاليبان وحرمانه من امتلاك صوت فى نهاية مسرحية ***العاصفة*** يدعم الفكرة القائلة بأن السكوت فرض على الذات المستعمرة colonised ولم يكن مجرد سمة لغوية لازمة تم اكتشافها، وهذا الفرض لا يكتب بالضرورة على ضحاياه استحالة التواصل. وكما يبين Rejeswari Sunder Rajan يوجد سكوت ناطق و . . . كلام عاجز عن التواصل (97 : 1997) ونستخلص من ذلك أن طبيعة كل من الكلام والسكوت أعقد بكثير مما نتصور فى الغالب، وأن هاتين الحالتين اللغويتين لا يجب النظر إليهما باعتبارهما ثنائية جامدة. يلحظ ميشيل فوكو أن "السكوت ذاته... ليس مجرد الحد الأقصى للخطاب أو الجانب الآخر من الخطاب الذى ينفصل عنه من خلال حدود صارمة، وإنما هو عنصر يؤدى وظيفته بشكل موازى

للأشياء المقولة، وفى علاقته بها داخل إستراتيجيات الخطاب العكسية (27 : 1981). يمكن للسكوت أن يكون فاعلاً أكثر منه سلبياً، خصوصاً على المسرح عندما تتحدث شخصية ساكتة لغات الجسد والفراغ . السكوت هنا أكثر من مجرد غياب للصوت، وإنما هو بالأحرى خطاب فى ذاته، وشكل من أشكال التواصل له تأثيراته البيانية الخاصة به وتظهر هذه التأثيرات خلال طول السكوت وعمقه، ومن خلال نغمة السكوت فى علاقته بجهارة الصوت، والنبرة، والمقصد من الحديث الذى يتقاطع معه، كما تظهر تأثيرات السكوت أيضاً من خلال إيماءات وأوضاع الفرد الساكت.

يوجد تصور خاطئ وشائع عن اللغة ينظر إليها باعتبارها نمط التواصل المسرحى الأعلى صوتاً والأوضح، إلا أنه يوجد على الأقل ثلاثة أنماط من السكتات Silences التى توظف تعبيرياً على خشبة المسرح ما بعد الكولوينالى، وهذه الأنماط هى : عدم السماع inaudibility، والصمت muteness ، ورفض التحدث. يمكن لمفهوم كتم الصوت mutedness الذى طرحته إلين شوآلتر Elaine Showalter (والذى يقوم على تحليل أوضاع التحدث التى تشغلها النساء فى المجتمعات الأبوية) أن يكون نموذجاً للطرائق التى يتبعها السكوت باعتباره طريقة للتواصل فى الدراما ما بعد الكولونيالية. إن كتم الصوت mutedness ينقل المعنى بطرائق عدة، فإذا اخذنا فى الإعتبار أن الجماعات التى تعانى كتم الصوت يجب أن توصل معتقداتها من خلال البنيات السائدة المسموح بها (262 : 1985) فإن الشخصيات التى تعانى كتم الصوت غالباً ما تتواصل من خلال الخطابات المعيارية هذا فضلاً عن تحدثها على نحو تقويضى. يمكن تطبيق النموذج النسوى الذى تطرحه شوآلتر بسهولة على السياقات مابعد الكولونيالية حث تقترب ثنائية المستعمِر coloniser والمستعمَر colonised من الثنائية التى تطرحها هى والمتمثلة فى الأبوى السائد / الجماعات التى تعانى كتم الصوت. إن الذات المستعمرة colonised والتى تعودت على الوضعية التى تصبح

بموجبها غير مسموعة unheard ولا ينصت إليها not listened to او حتى ممنوعة من التحدث - هذه الذات وجدت لنفسها طرقاً تستثمر من خلالها حالة كتم الصوت التى تخضع لها ، وتحولها إلى لغة مقاومة .

غالباً ما ترفض المسرحيات ما بعد الكولونيالية حصر شخصياتها فى أوضاع التهميش اللغوى ، وعوضاً عن ذلك تقوض معظم هذه المسرحيات مثل هذه الأوضاع مستخدمة لغة السكوت التى تبدو ظاهرياً غير تواصلية. يبرز النمط الأول من السكوت وهو عدم السماع inaudibility عندما تصبح لغة الجسد والدوال المكانية أكثر قدرة على التعبير من المنطوقات اللفظية المسموعة للذات الكولونيالية يحدث هذا النمط من السكوت عندما لا تُسمع شخصية ما من جانب الشخصيات الأخرى على الخشبة وإن كان الجمهور يسمعها كثيراً ما توظف جودبث طومسون فى مسرحياتها شخصية شبيهة بـ "كاساندرا" تعجز عن توصيل صوتها وهو ما يعكس عجز شخصيات أخرى عديدة عن التعبير عن ذواتها ، ومثالنا على ذلك الشخصية الرئيسية فى مسرحية ***أسد فى الشوارع*** (1990) ***Lion in the Streets*** وهى عبارة عن فتاة برتغالية متخلفة عقلياً تعيش فى تورنتو وتتعرض لعملية قتل وتحاول هذه الفتاة أن تميز المكان الموجودة فيه، وماذا حدث لها، وتعبر هذه الفتاة عن الأفراد المهمشين الذين يواجهون صعوبات خاصة تعوقهم عن امتلاك صوت فى المجتمع. وعلى الرغم من قدرتها عل التواصل مع بعض الناس، وخصوصاً الأطفال تخفق إيزوبل فى تحذير الآخرين من خطر الأسد (الذى هاجمها)، وذلك يرجع جزئيًا إلى الأصوات والكلمات البدائية التى تستخدمها. تحوز إيزوبل السلام والسكينة فى نهاية المسرحية، وهو ما يعبر عن تصالحها مع قاتلها، وعلى النقيض من ذلك تظل الشخصيات الأخرى التى لم تسمعها فريسة للأسود، الخاصة بها. والجمهور دائماً ما يسمع ويرى إيزوبل حيث إن حضورها يتم تكبيره من خلال الدوال المكانية (ذلك أنها تشغل مساحة كبيرة من

الخشبة). ومثل هذه الشخصية المهمشة، والمعرضة للإسكات يُعاد إليها صوتها من خلال العرض.

يشيع السكوت أيضاً فى الدراما ما بعد الكولونيالية فى هيئة كتم الصوت من الناحية الجسدية. ففى مسرحية دنيس سكوت Scott ***صدى فى العظام*** يرمز قارع الطبول الأبكم راتلر إلى المجتمع الأفروكاريبى الذى يعرض تاريخياً للإسكات من خلال العبودية. وفضلاً عن التواصل من خلال السكوت ذاته يستخدم راتلر شخصية سلبها السيد الكولونيالى صوتها وذلك بقطع لسانه، ويتم هذا التجسيد كجزء من الاستدعاء الطقسى للماضى. وبعد هذا المشهد مباشرة يؤدى راتلر دور عبد أبكم يكتب رسالة ينصح فيها امرأتين من السود بقبول العبودية باعتبارها جزءاً من واجبهما المسيحى أمام الله. ويوحى مثل هذا الحديث (الذى ينطقة أحد العبيد الآخرين) بأن تعلم لغة "أخرى" هو بمثابة استئصال للغة الأم (أنكر (Tiffin 1993 a : 918. يتجاهل راتلر- فى السردية الأنية- هذه الأنماط التواصلية، ويقرر أن يعبر عن نفسه من خلال الطبلة بدلاً من استخدام لغة المستعمرين colonisers يبرز سكوت Scott الطرائق التى يمكن من خلالها أن يكون كتم الصوت نتيجة للكولونيالية، ورد فعل إستراتيجى على تراتبياتها اللغوية، ومن خلال ذلك يقدم سكوت صيغة درامية للطرح الذى يقدمة روس تشيمبرز Ross Chambers والذى يرى فيه أن القليل جداً من الذوات الكولونيالية هى التى تعجز عن التحدث، فالغالبية لا تمنح فرصة التحدث أو تتخير السكوت حتى تتجنب المساءلة من قبل الخطاب السائد (Chambers 1991 : 3) تقدم لنا مسرحية ليو هانيت Leo Hannet التى تحمل عنوان ***الإبنة الجاحدة The Ungrateful Daughter (1971)*** شخصية فتاة من بابوا نيوغينيا. وهذه الفتاة تفقد صوتها على نحو مجازى وعلى أيدى الأوصياء الأستراليين الذين يزعمون أنهم يعرفون الأفضل بالنسبة لها. وتُلقَّن هذه الفتاة لغة الحضارة و هى الإنجليزية، ولكنها لا تمنح الإذن بالحديث عندما يكشف الأستراليون أنها لن تعبر عن وجهات النظر العنصرية التى

توقعوا منها أن ترددها كالببغاء. وبالمشابهة مع الوظيفة الرمزية لقرع الطبول الذى كان يؤديه راتلر فى مسرحية ***صدى فى العظام*** يمكن القول إن دقات الطبول ورقصة نيوغينيا التى تختتم بهما مسرحية ***الابنة الجامحة*** ترمز إلى خطاب ثقافى أكثر أصالة من الخطاب المرتبط باللغة الإنجليزية التى تمنع أبونيتا من استخدامها، والسيطرة عليها. تحتوى كل من مسرحيتى طومسون هايواى الإخوة ريز، ***والشفاء الظامئة لابد وأن تذهب إلى كابوسكيسينج Dry lip Ouhta Move to Kapuskasing*** على شخصية معوقة ذهنياً، ولديها صعوبات فى الكلام. تعبر هذه الشخصيات جزئياً عن الواقع اليومى لمعسكرات الحظر reservation life . (حيث أثرت عادات تناول الكحول، وشم الغراء على صحة العديد من الكنديين الأصليين)، كما تعبر أيضاً عن حالات الانقطاع اللغوى lingustic ruptures التى تمخض عنها الاستعمار. تؤكد عمليات التواصل التى يكون ديكى بيرد هوكت طرفاً فيها فى مسرحية ***شفاه ظامئة*** على الفجوة فى عملية النقل اللغوى: فهو يقوم بكتابة أفعال الكلام الخاصة به، وهى عادة تؤدى إلى إطالة "منطوق" هذه الأفعال، ذلك أنه يتعين على سبوكى لاكرواه Spooky Lacroix أن ينتظر حتى ينهى ديكى بيرد كتابة ملاحظاته قبل أن يقرأها بإنجليزيته المتلعثمة ويتجاوب مع محتواها. وبعد ذلك تنقطع حالة كتم الصوت التى يتعرض لها ديكى بيرد بفعل رؤية تراها أمه، حيث تراه يتحدث، وينشد، ولكن بشكل طفولى، وبلغة الكرى Cree، التى لا يمكن ترجمة معظمها إلى الإنجليزية .يرمز النمو المنقوص ل ديكى بيرد إلى الآثار التى خلفها الاستعمار على العديد من أفراد الشعوب الأصلية، ورغم ذلك فإن استخدام ديكى الخاص للإنجليزية المكتوبة، وبلغة الكرى المنطوقة إنما يؤدى إلى تهجين الموروثات المكتوبة والشفاهية، وتحويلها إلى خطاب أدائى يؤدى وظيفته التواصلية على نحو فعال.

تعد شخصية بيلى فى مسرحية Vincent O. Sullivan التى تحمل نفس الاسم *Billy (1989)* من أعقد الشخصيات التى تخضع لظاهرة كتم الصوت، وتدور أحداث هذه المسرحية فى سيدنى فى عشرينيات القرن التاسع عشر. يخضع بيلى فى هذه المسرحية لتجربة اجتماعية، فهو خادم من السكان الأصليين، يتم تدريبه ليخدم سادته المستعمرين بكفاءة، وذلك على الرغم من كونه أصم وأبكم على أثر حادث تعرض له فى الطفولة. يعامل المستوطنون الأنجلو استراليين شخصية بيلى باعتباره فرد يقوم باداء ما يطلب منه ، ويفترضون أنه لا يستطيع الحديث. ورغم ذلك يختار بيلى التحدث من خلال إحدى النساء وهى إليزابيث التى يقص خطيبها الكابتن فورستر قصة المذبحة الهمجية التى أحدثها بين قوم بيلى. وفى اللحظة التى يضع بيلى فيها يده على كتف إليزابيث تبدأ الحديث بإنجليزية تحمل نبرة الأستراليين الأصليين، ثم تبدأ / يبدأ فى قص سردية مغايرة للمذبحة، ومختلفة عن رواية الكابتن فورستر. وفى النهاية يتحدث بيلى بنفسه دون وسيط، وإن كان الجمع الموجود يعتقد أن صوته ليس إلا حيلة من الحيل التى تقدم فى الحفلات. إن افتقار بيلى إلى صوت يجعله بالنسبة لسادته طفلاً أو خادماً لا يملك صوتًا يسمعونه. لا يتواصل ببلبى- فى أغلب المسرحية- مستخدمًا صوته لأن الفرصة لا تسنح له للتحدث، وعندما يحوز هذه الفرصة دونما إذن واضح، فإنه سريعاً ما يوضع فى مرتبة التابع الذى يقوم "بتسلية" البيض the Whites. يخضع حديث بيلى للحصر والتقييد من قبل مستعمريه colonisers تماماً مثلما تعامل بروسبيرو مع حديث كاليبان بالنا فإن انفجار بيلى فى الحديث على نحو مفاجئ يتم التعامل معه باعتباره فعلاً خائناً لا يستحق سوى التجاهل من جانب بعض الضيوف، بينما رأى البعض الآخر أن يعيد تفسير هذا الفعل باعتباره جزءاً من سيناريو الحفلة. إلا أن حديث بيلى لا يخضع للإسكات على نحو سهل: فحديثه مسموع على اعتبار أن الجمهور يتفهم كلماته بالإضافة إلى محاولات المستعمرين colonisers إفراغ هذه الكلمات من الدلالة فى اللحظة التى يطلق فيها بيلى كلماته فإنه يفرض

الحدود التى يفرضـها البيض، ويتجاوزها، تلك القيـود التى يحاولون من خلالها خلق إنجلترا صغيرة داخل سيدنى .

إن حضور بيلى، وشعبه لابد أن يحظى بالاعتراف والمصادقة. تستكنه هذه المسرحية عمليه إسكات silencing الخطابات التى لا يرغب المستوطنين فى سماعها؛ ووضعية بيلى فى هذه المسرحية ليست وضعية غير القادر على الحديث، وإنما وضعية غير المسموع unhearable، وذلك بالنسبة للجمهور.

إن الطرائق التى يرفض بيلى من خلالها لغة المستعمرين colonisers ذات الحدود الضيقة، والتى تقوم على أساس الطبقة / العرق لا تؤدى إلا إلى زيادة فاعليته. يقول Rey Chow إن سكوت الشخص الذى ينتمى إلى الشعوب الأصلية هو أهم دليل على عملية الإزاحة التى يتعرض لها" (38 : 1993) ، وتنطبق مثل هذه المقولة تماماً على مسرحية *بيلى* كما تنطبق على مسرحيات ما بعد كولونيالية أخرى ترفض فيها الذات المستعمَرة colonisod التحدث . تتأكد مثل هذه الفكرة بشكل لافت من خلال مسرحية *محاكمة ديدان كيماثى* لمؤلفيها، ناجوجى ، وميسير جينا موجو، فبينما يتحدث كيماثى المتمرد الكينى، والخارج على القانون والمنتمى إلى قبائل الماو ماو – بفصاحة إلى مناصريه، فإنه يصمت أثناء محاكمته بتهمة الخيانة مستخدماً السكوت أداة ضد نظام العدالة (الظلم) الكولونيالى. وهو لا يحاول حتى الرد على تهم الخيانة، ورفضه الحديث يثير غضب المحكمة اكثر من أيه قضية أخرى، فالمحكمة وضعت لنفسها نظاماً تتعامل من خلاله مع الكلمات الإنجليزية ذات الإطار القانونى، وهذه الكلمات تحمل معنيين ، ولكن ذات هذه المحكمة لا يمكنها التعامل مع السكوت الذى يتوسل به كيماثى ، ومن ثم فإن مقدرة كيماثى على انتهاك النظام الكولونيإلى من خلال السكوت تتجاوز فى أثرها استخدامه للكلام.

الأغنية والموسيقا

على الرغم من أن عملية الإدلال singnification الموسيقى تستخدم أحياناً وعلى نحو مجازى فى توصيل فكرة / أو انفعال ما فإنها فى ذاتها قادرة على توليد معانٍ ثقافية. إن العلاقات الشفرية التى تنطوى عليها أغنية ما يمكن أن تشكل نظاماً خاصًا يرتكز على عوامل عدة منها طبقة الصوت، والنبر، والنغمة ، والإعداد الموسيقى، والعلاقات المكانية والحركية التى يكون المغنى طرفاً فيها ، ومستويات المعنى التاريخية التى تنطوى عليها كلمات الأغانى. عندما تمتزج الموسيقا بالمسرح تتكثر حتماً طاقتها الدلالية: فضلاً عن الإدلال الخاص بها تسهم الموسيقا فى عملية الإخراج المسرحى كأن تقوم على سبيل المثال بإبراز حالة مزاجية معينة، أو خلق مناخ ما ، فضلاً عن ذلك، إن كان المسرح ما بعد الكولونيالى يتيح الفرصة للتعبير الصوتى عن التضامن والمقاومة، أو حتى الحضور، يمكن تكثير آثار الأغنية من خلال القوة التى تحرزها الأصوات المتعددة للكورس، والتى تؤكد على الفعل / رد الفعل التشاركى من خلال زيادة الصوت من حيث العدد ، ودرجة الجهارة وعندما تتقاطع الاغنية مع الموسيقا فى مسرحية غير موسيقية فإنهما تنزع عن الفعل الدوامى طبيعيته، ومن ثم تزيد انتباه الجمهور محولة إياه من خطاب إلى آخر لتدفعه إلى تقديم وجهة نظر، أو طرح منظور بديل. توظيف الدراما ما بعد الكولونيالية الأغنية والموسيقا بطريقتين على الأقل، تتناسبان مع الإسهام العام للموسيقا فى المسرح ألا وهما: استعادة الاغنية والموسيقا الأصليتين، وتهجين صيغ جديدة/ قديمة مع نماذج معينة. وتتعلق الطريقة الأولى على وجه الخصوص بالقضايا التى ناقشناها فى الفصول المختصة بالتجسيدات التقليدية والتاريخ. تستدعى الأغنية / الموسيقا الأصلية طرائق التواصل ما قبل الاتصالية، وتؤكد المصداقية المتواصلة للموروثات الشفاهية، كما تساعد على كسر أغلال التمثيل التقليدى (الغربى). تقوم الموسيقا / الأغنية الهجينة غالبًا بالاحتجاج

على سيادة الموروت اللغوى / الموسيقى للمستعمر coloniser وذلك من خلال تطعيمه بكلمات وصيغ، وبنيات موسيقية خاصة بنظام تواصلى لا يحظ بنفس القبول والمصداقية التى يحظى بها موروث المستعمر. ويمكن للأغنية والموسيقا - ضمن وظائفهما الأخرى - أن ينفصلا عن الحدث المسرحى من خلال الجمهور، ويكتسبان حياة بعد العرض، وذلك عندما يقوم الجمهور بسرد أجزاء من العرض المسرحى بمساعدة الأغنية والموسيقا باعتبارهما يمثلان فعل الذاكرة. وهذه الوظائف التذكرية للأغنية والموسيقا تبرز وضعيتهما باعتبارهما دالين signifiers لغويين فاعلين.

يمثل موروث الأوبرا(٨) الشعبية فى نيجيريا صيغة شعبية لصياغة الأحداث موسيقياً. ترتبط الأوبرا الشعبية فى أصولها بالكنيسة وإيقاعاتها الموسيقية التكرارية، إلا أنها تعرضت لتحول جذرى فى الأربعينيات بظهور Herbert Ogunde الذى أدخل رقصة وموسيقى اليوروبا على هذه الصيغة الفنية. وتضطلع الأوبرا الشعبية بتقديم القضايا السياسية والاجتماعية الجارية، كما تتمثل إحدى المحاولات الأولى لاستعادة موروثات المسرح النيجيرى ما قبل الاتصال، كما تعبر كذلك عن مسرح ذى طابع مسيس politicised. اقتبست ايضاً فرق اليوروبا المتجولة التى تقدم الأوبرا الشعبية من تقاليد الحفلة الموسيقية الشعبية فى غانا، فقامت باستخدام أنواع مختلفة من الطبول، وآلات النفخ - بما فى ذلك طبلة ال bata، وال dun dun، وال Sekere، والـ igbin (Ogunbii 1981b : 341) وأدخلت أساليب موسيقية أوروبية أصلية. انتشرت الأوبرا الشعبية على نطاق واسع من خلال J.p. Clark - Kola Ogunmola, Duro Lapido Bekederemo, و Wale Ogunyemi. عندما رفضت الكنيسة التى يتعبد فيها Lapido استخدام الطبلة الناطقة،التى يستخدمها فى مصاحبة التراتيل الدينية (نفس المرجع : 0.335)، انجذب لابيدو إلى الصيغة التى وضعها Ogunde، وقام بتطعيمها بمادة تاريخية تراثية بشكل أكثر وعياً. تعتمد الأوبرا الشعبية على الفرجة، كما تعتمد على الجو العام، وتقوم الأوبرا الشعبية بترسيخ، وتحويل الفعل

السردى من خلال الموسيقا والطبل، والأغنية بدلاً من استخدام الإضاءة للدلالة على تغيير الموقع أو الحالة المزاجية. والطبول هنا لا تشكل مجرد خلفية للأوبرا، ففى عرض تنكرى يحمل اسم **Ikaki**، وهو عرض تقليدى يقوم على أساطير السلحفاة، والآلهة الشعبية نجد أن دور معلم الطبول يتساوى مع دور البطل الرئيسى. ومعلم الطبول هوالعنصر البشرى الرئيسى والوحيد الذى ينتمى إلى نفس المرتبة التى ينتمى إليها ممثلو الأرواح؛ ولا يقوم دوره فقط على مجرد إحداث مواجهة أو تقابل (حيث إن اللغة الموسيقية هنا تصمم بشكل يضعها فى موقف المواجهة مع اللغة المشفرة لفظياً)، و إنما دوره حيوى فيما يتعلق بتوقيت وتفسير "المشاهد" (Nzewi 1981 : 447). إن معلم الطبول - الذى يقود الفعل الدرامى مثل الراوى - يقوم بدور عضوى بالنسبة للسردية الدرامية إلى الحد الذى يستحيل معه تقديم مسرحية من نوع Taki بدونه. يعد المسرح المتجول - ذى الطابع الشعبى - تعبيراً معاصرا عن الهوية الجمعية لمجتمع اليوروبا، وعلى هذا الاعتبار يتعين عليه أن يحافظ على القيم التقليدية الخاصة بشعب اليوروبا ويقوم بنقلها، (Jeyifo 1984 :5) ويوضح Feifo الصيغة العامة لأوبرا شعبية نموذجية قائلاً:

> *لا توجد هنا نقطة ذروة مركزية بالشكل المعروف، وانما توجد بالأحرى سلسلة من الذروات التى تتوازى مع اللحظات المسرحية المكثفة والتعبيرية...؛ تمثل الأوبرا الشعبية احتفالاً يضم الجماعة بأسرها، وهى عرض مطوّل يحمل طابع التنويم المغناطيسى والإنشاد الشعرى، أما الخطوات الراقصة فتتراوح بين التعبير المحسوب والمؤسلب (والطقس)، والحركات المحاكاتية السريعة، والقوية، وذلك على موسيقا ال Bata القوية؛ إن عرض الأوبرا الشعبية يمثل فرجة بصرية تقوم على الحركة الالتفافية والتلوين البالغ الوضوح.*
>
> (نفس المرجع : p:16)

تشكل الأوبرا الشعبية صيغة تعليمية بدرجة كبيرة وأن كانت عادة ما تكون أخلاقية ، وتأخذ هذه الأوبرا الدروس الاخلاقية التى تنطوى عليها الأغانى واستخدام الطبول، وتقدمها للمجتمعات الريفية حيث يمكن أن تقدم داخل أماكن مغلقة وفى فضاءات مفتوحة، وفى البيوت والمطاعم، والأندية. تكمن مقاومة الأوبرا الشعبية لسيادة المواضعات الغربية فى حفاظ الموسيقى على تنوع موروثات العرض التى تتعرض للزوال بعد ذلك، هذا فضلاً عن توفيق هذه الموسيقا بين الصيغ التقليدية (بل وحتى الأووربية) وقد تكون عوامل أخرى حاضرة فى العرض مثل المشهد الذى يقوم على النداء والاستجابة والذى عادة ما يورط الجمهور بشكل ضمنى فى الفعل الدرامى. أيضاً فإن صيغ الحوار غير اللغوية مثل قرع الطبول تخاطب الجمهور النيجيرى، وتتسم بالحيوية تماماً مثل الصوت البشرى.

يزعم David Coplan فى كتابه ***فى المدينة الليلة ! موسيقا ومسرح سود المدينة فى جنوب أفريقيا*** ***In township Tonight ! South Africa's Black City Music and Theatre*** (1985) إن الموسيقا كانت ذات أهمية بالغة بالنسبة لحركة الوعى الأسود فى جنوب افريقيا ، وبالنسبة للصراع ضد نظام الفصل العنصرى. إن الحفاظ على الموروثات الموسيقية الأصلية العديدة، والتأسيس الاستراتيجى لصبغ موسيقية هجينة (بما فيها الجاز الذى يستخدم الإيقاعات والنغمات الأفريقية) يوحد الفنانين السود ضد نظام الأبارتهيد و/ أو يوظف الصيغ التى ابتدعها البيض فى زعزعة سلطة الأبارتهيد. إن الحراك النسبى للموسيقا يضمن إمكان توليدها فى المدن الأصلية دونما حاجة ضرورية إلى دعم البيض أو التكنولوجيات التى يملكونها البيض لذا فإن الوضعية المركزية التى تشغلها الموسيقا بالنسبة للدراما التى يقدمها سود جنوب أفريقيا تمثل أمراً مدهشاً. تستخدم الدراما بشكل عام باعتبارها جزءاً من مشروع شامل يهدف إلى توطين الصيغ المسرحية الأجنبية وهى على هذا الأساس تشكل وسيلة للتعبير لا يمكن استبدالها بالحوار المنطوق. كذلك تعمل الموسيقا على توريط الجمهور،

فهى تدفعهم إلى الغناء مع المؤدين، وفى بعض المناسبات نجد الجمهور يهمهم بنغماتها خارج قاعة المشاهدة. ومثل هذه التقنية البريشتية Brechtian توحد الجماعة ضد حكومة الأبارتهيد وتمسرح وجهًا ثقافياً حياً رغم حضور نموذج قهرى سائد. إن تقديم موسيقا جنوب أفريقيا - بالنسبة لـ Caplah - "أكثر من مجرد انعكاس لعلاقات الجدل الاجتماعى - الثقافى؛ فهى تجسد هذه العلاقات الجدلية، وتشارك فيها بفعالية (1985 : 264) كذلك ترى Gcina Mnloa، وهى كاتبة مسرحية من جنوب افريقيا أن:

> *الموسيقا عنصر لا يمكن تجاهله إذا كنت ستتعامل مع المسرح السياسى، فهى تعبر عن قوة الناس... أولئك الناس الذين يضعون قلوبهم فى غناءهم، وتقوم بعض الأغنيات على أغنيات أخرى راقصة وتقليدية، ولذا فإن كلمات الأغانى يمكن تغييرها حسب المناسبة. ومن الصعوبة بمكان أن توقف الناس حالما يشرعون فى الغناء. لذا فمن الضرورى والحتمى أن يحتوى المسرح السياسى دائماً على عنصر الموسيقا.*
> *(1990 a : 124).*

وهكذا يصبح توحيد الجمهور ضد نظام الأبارتهيد - وهو ما يعبر عنه من خلال الغناء الجماعى - إستراتيجية المقاومة التى تملكها الموسيقا. من بين الطرائق التى أحرزت الموسيقا من خلالها فعالية اجتماعية وسياسية فى جنوب أفريقيا غناء 'Nkasi sikelele i Africa' وهو النشيد الوطنى المحظور من جانب الأبارتهيد، وإن كان يغنى فى نهاية العديد من العروض المسرحية للتأكيد على خطابات المقاومة التى طرحتها المسرحية السابقة على النشيد.

كذلك تعد الموسيقا ذات أهمية عضوية بالنسبة للممارسة المسرحية فى جزر الكاريبى؛ تدين الصيغ الموسيقية الكاريبية - مثلها مثل اللغات الهجينة، ولغات الباتواه فى المنطقة - بتميزها إلى عمليات التوفيق الثقافى. ينظر Kenneth Bilby إلى منطقة الكاريبى باعتبارها منطقة موسيقية متماسكة، ويرى أن الصيغ والأساليب

الموسيقية المميزة لهذه المنطقة يمكن فهمها باعتبارها جزءاً من السلسلة الموسيقية الأوروبية- الأفريقية (184 : 1985) والتى تتشابه مع السلسلة اللغوية، التى طرحها علماء التهجين اللغوى من قبيل Alleyene وآخرين. ويقترح هذا النموذج أن الموسيقيين كثيراً ما يستخدمون مدى كامل من الأساليب حتى داخل العمل الواحد وهم بذلك يؤكدون على العناصر ذات الأصل الأفريقى (مثل قرعات الطبول ذات النبرات المتأخرة) وأحياناً اخرى يستخدمون الأوزان والإيقاعات الأوروبية. وتسمى Bilby هذه المجاورة بالتعددية الموسيقية polymusicality ويرى أنه بالإمكان الجمع بين ترددات الموسيقا التى تنتجها فرق الوتريات، وقرعات الطبول المعقدة التى نجدها وعقائد السكنى بالأرواح، ومشاهد النداء والاستجابة التى تقدمها فرق الحقول ، والهارمونية متعددة المستويات التى نجدها فى أداء كورال يؤدى مقطوعات باخ (نفس المرجع : P.202-3). وتظهر العديد من المسرحيات الكاريبية دلائل على مثل هذه التعددية الموسيقية التى تمثل احتفاءً بثقافة المنطقة أو جزءاً من استراتيجية كلية تهدف إلى تكييف وتوطين الصيغ المسرحية الإمبريالية. ومثالنا على ذلك مسرحية والكوت مهرج سيڤيل والتى يستخدم فيها رقصات الكاليبسو، ومقاطع من الإنجيل، والموسيقا البلوز وموسيقا البارانج والتى توظف جميعاً فى إعادة صياغة أسطورة دونجوان، وخلق خطاب نقيض منها.

يمثل استخدام الأغنية (مع التورية الساخرة، والمعانى المزدوجة والاشارات المقنعة) فى النقد الاجتماعى ملمحاً شائعاً فى العديد من الأنواع الموسيقية فى الكاريبى (نفس المرجع : P. 201). بالإضافة إلى موروثات الكاليبسو التى سبق وناقشناها باعتبارها جزء من الكارنيفال تمثل موسيقا الـ Reggae إحدى الصيغ الموسيقية التى تحمل طابع سياسى أوضح .تأثرت موسيقا الريجا بموسيقا المنتو، Mento(التى تعد مزيجاً من الملامح الموسيقية ذات الأصول الأوروبية والأفريقية)، والإيقاعات وموسيقى البلوز

الأمريكية، وتقاليد استخدام الطبول فى منطقة Kutsa Fare، وعادة ما تتناول موسيقا الريجا أحدث القضايا السياسية والمحلية. وتشكل الريجا صيغة موسيقية متجذرة فى تجربة المحرومين، ومن ثم تستخدم كوسيلة لاحتجاج العالم الثالث على الإمبريالية. قامت فرقة سيسترن كثيراً بالتجريب على موسيقا الريجا باعتبارها جزءاً من نشاطها المسرحى المجتمعى الذى صيغ خصيصاً لتناول المشكلات الخاصة بالطبقات الفقيرة فى جامايكا.[١٠] تستخدم مسرحية (1985) ***Muffet Inna All a We*** على سبيل المثال أغانى / رقص الريجا للاحتجاج على الاستغلال فى مستوياته المتعددة - الاجتماعى والجنسى والاقتصادى - الذى تتعرض له النساء السوداوات فى المجتمعات الكاريبية ما بعد الإمبريالية.

تشيع الصيغ الموسيقية التوفيقية - خصوصاً المأخوذة من أساليب موسيقا الوسترن الريفية فى عدد من المسرحيات الأسترالية الأصلية. يزعم Christopher أن موسيقى الوسترن الريفية فى مسرحيات جاك ديفيز تدل على فعل المثاقفة الذى يضطلع به الأستراليون الأصليون (9- 408 : 1990)، إلا أن الإشكالية التى تبدو هنا تتجلى فى الفرضية القائلة بأن الصيغ الموسيقية تنتقل من ثقافة إلى أخرى بجهازها الأيديولوجى الكامل. يستخدم Mudrooroo مفهوم النغمة الفكرية ideotones، ويزعم أن الأستراليين الأصليين كثيراً ما يقوموا بتكييف الموسيقا غير الأسترالية ويعدوها لأغراضهم الخاصة. تشكل النغمات الفكرية وحدات صوتية سردية توحى بوجود علاقات تحدث فى اطار شبكة الكلمة / الموسيقا وتؤكد النغمات الفكرية أو تتحدى وحدة الخطابات الأيديولوجية السائدة التى تفعل فعلها فى سياق معين (67 : 1990) تعكس مسرحية ***Bran Nue Dae*** هذا النوع من تقويض النغمات الفكرية حتى وإن بدا أن موسيقاها على أحد المستويات تعادل المستوى النغمى النقيض للنص.

تستخدم هذه المسرحية نغمات مثيرة وايقاعات مبهجة مصاحبة لكلمات الأغنية على نحو يوحي بالتورية الساخرة، وتعبر هذه الكلمات بشكل مخفف عن الاحتجاج ضد الاستعمار الاروبي، والمسرحية ككل تمثل تحدياً لهيمنه الصيغ التقليدية الخاصة بالعروض الموسيقية في برودواي يتجسد الغناء من خلال لهجات أسترالية أصلية أصلية، والإنجليزية، ولغة خاصة تجمع بين عناصر مختلفة تسمى Broome kriol أما النوته الموسيقية فتستلهم الإيقاعات من مصادر متباينة مثل موسيقا الوسترن الغربية، وموسيقا الكاليبسو والريجا، ومقاطع الإنجيل ، وموسيقا البلوز، والانشاد القبلي، والتي تستخدم جميعاً في التعبير عن مزيج الأغنية / الصوت / الموسيقا الذي يعكس سلاسل الأنساب المعقدة للشخصيات. موجز القول أن موسيقا هذه المسرحية تستخدم في كـرقلة Carnivalise النوع الفني Genre وذلك من خلال تكييف الصيغ المستعارة، وعبور الحدود الثقافية، وهدم التصورات الأوروبية حول الهارمونية الصوتية. أيضاً تزيل موسيقا المسرحية الحدود الفاصلة بين وظائف كل من المؤدى والمتفرج، وذلك عندما يبدأ الراوى وهو العم Tadpole في غناء أغنية تسير في نفس إتجاه السرد، مع قيام الجمهور بتقديم المجاوبة الصوتية، وبعد انتهاء - المسرحية يخرج الجمهور من المسيح وهو يهمهم بنغماتها. إذا اخذنا في الإعتبار الرحلة الموسيقية للشخصيات من بيرث إلى لامبورينا والرحلة الفنية القومية التي قامت بها الفرقة لوجدنا ان انتشار موسيقا المسرحية وأغنياتها بين الجماهير المختلفة عبر أستراليا يمكن النظر إليه باعتباره نوعاً من الدورة الغنائية، 'Song Cycle' التي يتطور من خلالها صيغة معينة من صيغ التعبير الفني الأسترالي الأصلي وذلك من خلال مسار قومي معين تخلق من خلاله حواراً بين فضاءات التمثيل الثقافي.

أدخل العديد من كتاب الدراما النيوزلنديين ومنهم على سبيل المثال Vincent O'sullivan, Reneé Mervyn Thompson, - جوانب من تقاليد قاعة الموسيقا الفيكتورية والادواردية على مسرحياتهم وذلك لا ليبرزوا فقط اهميتها بالنسبة لتاريخ

المسرح النيوزلندى وإنما ليبرزوا أيضاً جدواها المعاصرة باعتبارها صيغ مسرحية سياسية فاعلة. يتزعم اتجاه استخدام تقاليد قاعة الموسيقا كتاب مسرح مهمتين بتقديم تجربة الطبقة العاملة على المسرح، وتقديمها للطبقات العليا. ولأن قاعة الموسيقا قادرة على اسباغ قيمة نقدية على الصيغة المتدنية ثقافيًا، فإنها تمثل أيضاً نوعاً فنياً مناسباً يمكن من خلاله نقد التراتبيات الطبقية التى أرساها الخطاب الكولونيالى كذلك فإن عدم رضاء المستوطنين عن المستعمرين colonisers من جهة، والسكان الأصليين من جهة أخرى أدى إلى زيادة التأكيد على شكل قاعة الموسيقا بالنسبة لهذه الفئة الوسيطة. لا يقوم شكل قاعة الموسيقا فقط على الحنين إلى الأغانى القديمة، وإنما يؤكد أيضاً على شعبية هذه الأغنيات وبشكل مناهض للصيغ الموسيقية التى تزعم الرقى، والمرتبطة بالطبقات العليا البريطانية، وطبقات المستعمرين colonisers. وهذه الأغنيات تستدعى العديد من الاشياء بسرعة: فالعديد من الأغنيات الخاصة بالحرب العالمية الأولى حالما يتم غناء أو أداء السطر الأولى منها تستدعى حالة الحرمان التى تعرض لها الناس أثناء الحرب، كما تستدعى عمليات الاستغلال التى قامت بها قوات الاحتلال . يستخدم Vincent O, Sullivan فى مسرحيته (1990) ***Jeannie Onie*** صيغة قاعة الموسيقا على نحو ميتا مسرحى، ويوظفه كوسيطه يقوض من خلاله الأصولية الدينية المتزمتة، والسلطة الكولوينالية.

وفى مسرحية أغنيات ***للقضاة*** (1980) ***Songs to the Judges*** يتحول Mervyn Thompson باهتمامه من شكل قاعة الموسيقا لتوظيف تقاليد المسرح الموسيقى التى تتصف بالتورية الساخرة، وذلك من خلال استخدام الحان جيلبرت وسوليفان وتصميمات حركية ومكانية معينة تدل على عملية التمثيل البسيطة فى تاريخ الباكيها، والماورى. وهذا الخطاب الموسيقى الذى يستبدل الحوار التقليدى غير المغنى هو جزء أشمل يهدف إلى اكتشاف طرائق تجسيد وصياغة نيوزلندا بشكل لا يتشابه مع الرؤى الحالية لها. تطرح أغنيات المسرحية بشكل عام لحظات تاريخية،

فعلى سبيل المثال تبرز أغنية "القانون" القوانين السياسية الرئيسية مثل قانون أراضى السكان الأصليين، وقانون شئون الماورى المعدل، وهذه الأغنيات كثيراً ما تحمل نبرة ساخرة لإبراز عدم الفهم الثقافى من جانب النظام الامبريالى وهناك أغنية أخرى بعنوان" نحن نعتقد انك لابد ان تموت" والتى تصاغ فى أسلوب يستهدف الباكيها، على وجه الخصوص، وتنتهى هذه الأغنية بأفراد الباكيها من الكورس وهم يغنون:

لأن الباكيها كان يتحمل واجباته.
وكان فياضاً فى عطائه.
وكان طيباً
ومتحملاً لواجباته.
ومعطاءً
وعادلاً .

(1984 6 : 157)

إن الموسيقا المستخدمة فى مسرحية ***أغنيات للقضاة*** تحاكى على نحو ساخر الخطاب التبريرى الذاتى الذى اكتشف طومسون أنه يميز التمثيلات الذاتية لـ نيوزلندا؛ وهذا فضلاً عن وضعها الألحان الإمبريالية فى سياق محلى، ومن ثم تكتسب هذه الأغنيات دلالتها الثقافية فى هذه المسرحية. تختتم مسرحية طومسون بلحن ذى طابع إنجيلى يحاول أن يخلق تناغماً بين الماورى والباكيها. ووضع هذه الموسيقا فى السياق المحلى يتمخض عن إعادة قراءة التاريخ بشكل كوميدى وتوليد شكل آخر من أشكال التواصل للتعبير عن الاختلاف عن المركز الامبريالى.

وسواء عبرت المسرحيات ما بعد الكولونيالية عن اهتماماتها من خلال الصيغ الموسيقية أو اللغوية أو من خلال الصمت فإن هذه المسرحيات تؤكد على تجذر اللغة فى واستثمارها لـ" الخصوصية الثقافية". إن ما توصله ثقافة ما يرتبط بشكل معقد **بكيفية**

توصيل هذه الثقافة له، أى بشكل وأسلوب، ونبرة وطرائق، ومستويات التعبير التى تصيغ بها لغاتها. إن اللغة كما يرى Guattari و Deleuze ليست كياناً ملموساً سابق التحديد، وإنما هى مجال للابتناءات (أو إعادة الابتناءات) بشكل متواتر:

> *لا توجد لغة فى ذاتها ، ولا توجد كونية فى اللغة، وإنما يوجد خطاب من اللهجات، واللكنات، واللغات الخاصة. لا يوجد ما يسمى بـ" المتحدث - المستمع" ذى الكفاءة المثالية فى اللغة، كما لا يوجد مجتمع متجانس لغوياً ... لا توجد لغة أم، وإنما سلطة تحرزها لغة سائدة داخل إطار تعددية سياسية.*
>
> *(1987 :7)*

إن حيازة لغة ما لهذه السلطة هو ما يسعى المسرح ما بعد الكولونيالى إلى الاشتباك معه، وذلك من خلال إبطال وضعية التميز التى تشغلها الإنجليزية، وذلك بغية تكييف لغات أخرى أيضاً .



الفصل الخامس
بولطيقا الجسد

الجسد هو السطح الذى تنقش عليه الأحدات نفسها (والذى تقتفى آثاره اللغة، وتقوضه الأفكار)، ومحور الذات المفتتة (التى تتبنى وهم الوحدة الجوهرية).
(Fancanlt 1977 : 148)

يحذف فوكو فى تعريفه للجسد حقيقة أدائية جوهرية ألا وهى أن الجسد ***يتحرك***. إن جسد الممثل فى المسرح هو الرمز المادى الرئيسى، وهو يتميز عن الرموز الأخرى بقدرته على تقديم كل معقد من المعانى المتعددة. يقدم الجسد دلالته من خلال مظهره وأفعاله. فضلاً عن تجسيد العرق والهوية الجنسية يمكن للجسد أيضاً أن يعبر عن المكان والسردية من خلال أداء المايم الماهر، و/ أو الحركة؛ بالإضافة إلى ذلك يتفاعل الجسد مع الدوال المسرحية الاخرى وأبرزها الملابس، والديكور، والجمهور بشكل أساسى. ليس من قبيل الدهشة إذن يشكل الجسد واحداً من أعقد مجالات التمثيل المسرحى.

كان جسد الذات المستعمَرة colonised -كما يوضح Elleke Baehmer- موضوعاً لافتتان ونفور المستعمِر coloniser (ومن ثم الامتلاك)، وذلك فى السياقات الجنسية، والعلمية الزائفة، والسياسية:

> *إن الإقصاء أو القهر غالباً ما ينظر إليه - فى التمثيل الكولونيالى- باعتباره أمراً مجسداً. إن الخوف من الغريب أو البدائى، والرغبة فى اكتشافه، والافتتان به يتم التعبير عنه من خلال صور مادية ملموسة وتشريحية... فالآخر هنا يقدم باعتباره مادياً جسمانياً، وغير مروض، وتحكمه الغريزة، ومن ثم يكون قابل للسيطرة،*

ومتاحاً للاستخدام، والتدجين، والتعداد والتصنيف والوصف، أو الامتلاك.

(1993 : 269)

إن الالتفات إلى الجسد يمكن ان يكون استراتيچية مجدية للغاية (بل وحتى جوهرية) لإعادة ابتناء الذات ما بعد الكولونيالية، ذلك أن الخطاب الإمبريالى كان غاوياً ومقنعاً فى ابتناءه للذات المستعمَرة colonised باعتبارها موضوعاً للمعرفة تم النقش عليها. والجسد كما ترى Elizabeth Gyosz ليس مجرد موضوع سلبى تنعكس عليه أشكال السلطة المختلفة:

> إن كان الجسد هدفاً إستراتيچيا لأنظمة التشفير، والتحكم، والتقييد، فذلك مرجعه أن الجسد وقدراته وطاقاته تمثل تهديداً لا يمكن السيطرة عليه أو تخمينه وذلك على النمط النسقى المنتظم للهيئة الاجتماعية. وفضلاً عن اعتبار الجسد مجالاً للمعرفة - القوة فإنه يمثل بذلك مجالاً للمقاومة لأنه يبدى تمرداً، كما ينطوى دائماً على إمكانية نقش ذاته على نحو استراتيچى نقيض، لأنه قادر على تحديد معالم نفسه، وتمثيل ذاته بطرائق بديلة.

(1990 : 64).

إن الطرائق التى تتحول من خلالها عمليات إعادة نقش الأجساد المستعمَرة colonised والتمثيل الذاتى لها إلى إستراتيچيات أدائية تشكل قضية أساسية بالنسبة للمسرح ما بعد الكولونيالى. ومن ثم فإن الحركات الحالية التى تتوجه نحو التحرر الثقافى من الاستعمار لا تنطوى فقط على خطاب نقيض لفظى / نصى وإنما تنطوى أيضاً على إعادة النظر فى الجسد وممارساته الدالة . بينما تميل الكتابة السردية إلى كشط الهوية الجنسية والعرقية الخاصة بمؤلفيها وأبطالها باعتبارها عملاً فنيًا من إنتاج الثقافات الغربية، فإن العرض يضع فى مكان المركز الخصوصيات الجسدية والاجتماعية، والثقافية للمشاركين فيه . وبناء على ذلك يجد المسرح مابعد الكولونيالى فى الجسد مثله فى ذلك مثل المسرح النسوى[١] أكثر من مجرد آلية تمثل أو أداة للممثل. إن قدرة الجسد على الحركة، وإخفاء نفسه، وكشفها، بل وقدرته على

التشظى فوق الخشبة يتيح له مجالات عديدة لتفكيك الاستعمار .

يقوض الجسد ما بعد الكولونيالى - على وجه العموم - الفضاء المقيد وعملية الإدلال signification التى أسبغها عليه المستعمرون colonisers، ويتحول إلى مجال لعملية نقش مقاومة؛ على سبيل المثال تدل تعبيرات الوجه المؤسلبة الخاصة بممثل الكاتاكالى على التاريخ الخاص بتقاليد التمثيل الهندية، كما توصل هذه التعبيرات أنساق المعنى التى تم الحفاظ عليها بحرص من خلال جسد الممثل. إن جسد الذات المستعمَرة colonised يناهض عمليات التنميط والتمثيل التى يتعرض لها من جانب الآخرين مؤكداً على التمثيل الذاتى من خلال حضوره المادى على الخشبة. إن الدوال الجسدية سريعاً ما تصبح مسيسة، وذلك حالما يظهر ممثل أسود فى دور شخصية بيضاء، تقليدية، أو عندما يقوم فريق ممثلين من جزر الهند الغربية بتقديم مسرحية لشكسبير، ومثل هذا الاختيار فضلاً عن توزيع الأدوار بشكل عشوائى يسهم فى عملية تطوير هوية مستقلة عن تلك التى فرضها النظام الكولونيالى، والتى أسبغت عليها سمات عدم الفعالية والتبعية، والهمجية؛ ولأن الجسد قابل للنقوش المتنوعة التى تنتجه باعتبارها دالاً حوارياً dialogic، وغير ثابت، ومتنافراً بدلاً من كونه كياناً واحداً مستقلاً، ومتميزاً، فلا يدهشنا أن تتسم عملية إنتاج الذات الثقافية أو الشخصية من خلال الجسد بالتعقد.

تنشغل الذات مابعد الكولونيالية غالباً برفض المسميات، والتعريفات المحددة على أساس كولونيالى خصوصاً تلك التى تتكأ على العِرق والهوية الجنسية. ينطوى مشروع إعادة تعريف الذات الممسرحة على الربط بين اختيار المستعمَر لعملية الإدلال المناسبة والجسد بدلاً من الإبقاء على المجازات المحدودة المرتبطة به. وعملية *التجسد* النقيضة تلك التى يخلق المستعمَر colonised - بموجبها ذاتيته الخاصة تسبغ على الجسد سمات أكثر مرونة، وأكثر تعدداً بدلاً من تلك الموجودة داخل إطار الرؤية الإمبريالية.

يتيح المسرح مابعد الكولونيالى إمكانية استعادة جسد الذات المستعمرة colonised- خصوصاً عندما يشوه هذا الجسد، أو يوسم بـ "عدم الاكتمال" - وتحويل دلالته، وذاتيته. ويسعى هذا الفصل إلى استكناه عملية الاستعادة من خلال فحص بعض العناصر الأدائية الأساسية للجسد ما بعد الكولونيالى : كيف يبدو، وماذا يفعل، وكيف يُنظر إليه، والأهم من ذلك كيف يقدم نفسه.

يعد كل من العرق والهوية الجنسية علامات مرئية على الهوية، وهما لذلك يحملان دلالة خاصة فى السياقات المسرحية، حتى وإن كانت تضمنياتهما أحياناً على درجة عالية من عدم الثبات. إلا أنه من الأهمية بمكان أن نتذكر أن مثل هذه العلامات تنقش على الجسد من خلال الخطاب (مرئى كان أو لغوى أو غير ذلك) وذلك بدلاً من أن تكون ثابتة أو موضوعية. أى أن الثنائيات المبتناة constructed من قبيل ذكر/ أنثى وأبيض / أسود لا تتحدد بيولوچياً فقط، وإنما أيضاً تكون مشروطة تاريخياً وأيديولوچيا. فضلاً عن ذلك فإن العرق والهوية الجنسية. كما أظهر نقاشنا السابق عن النزعات النسوية المختلفة متميزان على الرغم من تقاطعهما و/أو تداخلهما فى بعض الأحيان، ومن ثم لا يمكن إدراجهما تحت غطاء مفهومى واحد هو التهميش marginalisation. يترتب على ذلك عدم إمكانية وجود جسد ذى طابع جوهرى "أسود" أو أنثوى؛ أو أى جسد آخر، وعلى النقيض لا يمكن أن يكون هناك جسد كونى يتجاهل علامات الاختلاف تلك. إن كانت النظرية ما بعد الكولونيالية قد رفضت لفترة طويلة مفهوم جسد الآخر المثالى، وغير المميز، وهو مفهوم يختص به الخطاب الإمبريالى، فإن الممارسة التمثيلية representational - خصوصاً تلك المتعلقة بالصيغ الفنية ذات الطابع الأيقونى - لازالت تواجهه مشكلة كيفية تجنب المبتنيات الجوهرية للعرق والهوية الجنسية مع اعتبار تأثيرها الخاص على تشكيل الذات. من بين الحلول الممكنة لهذه المشكلة الصياغة المفهومية conceptualise لكافة العلامات الدالة على الهوية / الاختلاف باعتبارها جزئية، ومبدئية وقابلة

للتغيير وذلك اعتماداً على السياق أو النظام الإدلالى signifying الذى تعمل فى إطاره فى وقت معين. ومثل هذا المفهوم يتجنب فكرة الأصل (البيولوچى) الواحد للعرق والهوية الجنسية، وإن كان لا يغلق الباب على وجود ما اسمته سبيڤاك Spivak بـ "الجوهرانية الاستراتيچية" 'strategic essentialisn' (19888 : 205) - أى إبراز الاختلاف الخالص [٢] لأغراض سياسية معينة.

العرق *Race*

إذا أخذنا فى الاعتبار أن أحد الملامح الأساسية للكولونيالية تكمن فى فرض السلطة الأوروبية على الشعوب غير البيضاء، فلن يدهشنا إذن أن تؤكد الدراما ما بعد الكولونيالية على مسألة العرق على نطاق واسع خصوصاً إذا ضم الجمهور المستهدف نسبة عالية من البيض أو الجمهور السائد[٣] ويتجلى لنا فى هذا السياق استراتيچيتان متوازيتان وإن كانا ظاهرياً متناقضتان ألا وهما : التأكيد على الاختلاف العرقى باعتباره جزءاً من اهتمام سياسى واضح، (Spivak 1988 : 205) يستهدف استعادة الذوات المهمشة، أو تقويض كافة المقولات العرقية بإظهار طابعها الذى يقوم على الابتناء constructedness . تتبنى بعض المسرحيات كل من هذين الاتجاهين بشكل متزامن وهى مناورة غالبًا ما تتمخض عن توتر جدلى يؤدى إلى زعزعة مفهوم العرق باعتباره شفرة دالة. ومثالنا على ذلك مسرحية Chi و Kuckles التى تحمل عنوان *Bran Nue Dae* والتى تبرز حضور عدد هائل من الشخصيات/ المثلين الأستراليين الأصليين، وفى الوقت ذاته تؤكد على أن العرق لبس لوناً، وإنما توجهاً. وفى هذا السياق يصبح من الوارد فنياً أن تكتشف شخصيات البيض العديدة (التى يؤديها ممثلون من غير الاستراليين الأصليين) فى النهاية أنها تحمل طابع الأستراليين الأصليين. تشتبك هذه المسرحية مع الجدل السائد فى أستراليا حول ابتناء هوية

استرالية أصلية ومفاهيم الأصالة التى ترتكز أساساً عل لون الجلد.

عند مناقشتنا لإمكانيات الخطاب النقيض التى يحوزها الجسد وكما تتجلى فى العرض لا يمكننا التقليل من قيمة الحضور المسرحى المادى للممثلين السود، أو الأصليين، أو الملونين، حتى وإن كان ما يشكل العرق ليس أمراً ثابتًا ولا يمكن قياسه على نحو موضوعى. إن تقديم الآخر العرقى بالنسبة للإمبريالية على خشبة المسرح يعد- على أحد المستويات - فعلاً تقويضياً فى حد ذاته ذلك أن المسرح الأنجلو - أوروبى له تاريخ طويل فى استبعاد الممثلين غير البيض، مع الإبقاء على عملية تمثيل representation الاختلاف العرقى، والذى يتم ابتناءه عادة من خلال الملابس، والماكياج و/أو الاقنعة؛ فشخصية عطيل على أيام شكسبير- مثلاً - كان يؤديها ممثل أبيض يدهن وجهة باللون الأسود ويضع على رأسة باروكة، من شعر مجعد، وهو تقليد لم يختلف كثيراً على مر القرون. لم يستخدم الماكياج الأسود فقط باعتباره صيغة مجازية فى العروض الترفيهية الشعبية (كتلك العروض التى قدمها Al jolson فى مطلع هذا القرن)، وإنما استخدمه سير لورانس أوليفييه مثلاً فى تناوله لمسرحية ***عطيل*** فى الستينيات. عندما تقدم الشخصيات التى تحمل علامات عرقية على هذا النحو يتم التخفيف من طاقة المقاومة التى ينطوى عليها الجسد الأسود / الملون الذى يتم تخييله fictionalised من خلال "عملية إدلال معاكسة" تنبنى على البشرة البيضاء للممثل (Goldie 1989:5). إن التلاقى بين عرق (و/أو الهوية الجنسية) الممثل وذلك الخاص بالشخصية لا يعنى - مع ذلك - أن الجسد المؤدى يهرب بشكل كامل من شبكة النقش الإمبريالية عوضاً عن ذلك يقرأ الجسد حتماً من خلال الشفرات والسياقات المتعددة، ويتشكل ليس فقط بفعل البنيات السردية لمسرحية بذاتها، وإنما من جانب الجمهور. ومن الوجهة التاريخية كان ذلك يعنى أنه عندما يؤدى الممثل غير الأبيض عروضه فوق مسارح غربية فإن جسده/ جسدها يكتسب نوع من الهالة التى تزيد من دلالته وتنتقص منها فى ذات الوقت. وهكذا يتثبت نمط آخر من أنماط إساءة

التمثيل والذى يتسق مع المحاولات الكولونيالية لتجسيد الآخرين العرقيين racial others فى وضعية الأدنى و/أو التابع.[٤]

بينما تبتنى الثقافة الغربية فى أغلبها الجسد الأنثوى على المسرح باعتباره موضوعاً سلبياً ينظر إليه بدلاً من كونه ذاتاً فاعلة، فإن الجسد المختلف عرقياً غالباً ما يتم تجاهله overlooked (وذلك بما للكلمة من معنيين، فهذا الجسد يتم فحصه بشكل أكبر من الدوال الأخرى باعتباره موضوعاً غريباً، أو التعامل معه باعتباره غير مرئى فيستبعد). وحتى وقت قريب كان العديد من المسرحيات مابعد الكولونيالية يقع فى هذا الفخ التمثيلى representational وذلك من خلال تصوير الاختلاف العرقى فى صيغ عاطفية مبالغ فيها أو صيغ غرائبية تظهر دراسة Terry Goldie عن دراما المستوطنين فى كندا وأستراليا ونيوزلندا الطرائق التى تتقاطع بها صور السكان الأصليين مع مجال سيميوطيقى يتحدد فى سبعة دوال هى : الشفاهية، والغموض والعنف والطبيعة، والممارسة الجنسية والتاريخية ومحاكاة صيغ التواصل الأصلية (نفس المرجع : p. 17) وغالباً ما يتم تحريك الشخصيات الأصلية على خشبة المسرح أو خارجها بغية خلق جو معين و/أو لاستثارة الضحك، ولذا تنحصر وظيفة هذه الشخصيات فى كونها مجرد إكسسوارات مسرحية أو أجزاء من الديكور، وفى بعض الأحيان كانت تمثل النقائض التى تتحدد فى ضوئها القيم المعيارية للمجتمع الأبيض[٥] وبالمثل تشكلت الأدوار الخاصة بالسود فى الدراما الغربية من خلال الخطابات العنصرية، حيث يتم التركيز بشكل أكبر على العنف والتوجه الجنسى اللذان يفترض وجودهما لديهم . وداخل هذه الفضاءات المحددة سلفًا تُسلب الذات المستعمرة colonised إنسانيتها الكاملة فهذه الذات تؤدى وظيفة تمثيلية مفروضة عليها بدلاً من أن تشكل نقطة محورية فى حد ذاتها . وبينما يمكن تقويض بعض الأدوار فى العرض، هناك إمكانية محدودة فى مثل هذه المسرحيات لمساءلة القناعات السائدة حول العرق على نحو دال.

عندما يصور كتاب المسرح السود والأصليون أنفسهم على المسرح يصبح الجسد أول العناصر المسرحية التى تكتسب إمكانات أيقونية جديدة ومن بين النصوص التى تتحكم فى تشكيل الجسد لأغراض سياسية مسرحية Monique Mojica التى تحمل عنوان ***Princess Pocahantas and the Seven Spots*** والتى تقوم تفكيك المجال الدلالى للطبيعة الهندية Indianness –حسب تصور Danial Francis لهذا المصطلح 1992 –وذلك بمسرحة النقوش الشائعة الخاصة بهذه الطبيعة ومجاورتها مع التعبيرات البديلة (التى تنطوى على طاقة تمكينية أكبر) للذات الأصلية الخاصة بسكان أمريكا الشمالية . وفى هذه المسرحية يتم الحفاظ على التوتر القائم بين الصور / الهويات المتصارعة وذلك من خلال جسد المرأة المعاصر الذى يشتبك مع الصور النمطية التى حددها البيض والمقدمة فى هذه المسرحية، هذا فضلاً عن تحويل المرأة نفسها إلى شخصيات أصلية . وعلى هذا النحو تطرح Mojica إعادة قراءة نقدية للطرائق التى تم بها تشفير النساء الأصليات تقييدهن بفعل تاريخ وثقافة وأدب أمريكا الشمالية والجنوبية تتشكل أجساد النساء هنا لتخلق صور لشفرات دلالية مفروضة ؛ كما تصور أيضاً المنظر المسرحى بما فى ذلك البركان ؛ ومن ثم ينقدن الإستخدام التقليدى للأجساد الأصلية فى الإيحاء بالمنظر الجغرافى و/ أو تقديم جو عام أصيل .

توظف المسرحية عدداً هائلاً جداً من الكليشيهات التى وضعتها هوليوود فيما يتعلق بتصور المكتشف عن "الهندى" وذلك لإظهار خواء هذه التصورات باعتبارها تمثيلات للآخر : إن عدد الشخصيات "الهندية" والأصلية الممثلة represented يزعزع سلطة هذه التصورات المفروضة ؛ فشخصيات من قبيل Cigar Store Squaw و book Princess و Princess Buttered - on - Both - Sides تفتقر إلى المعنى لأنها قد تشكلت داخل إطار خطاب البيض . يتضح ذلك على نحو خاص من خلال شخصية Pocahontas التى يتم تحويلها إلى المسيحية، وإعطاءها اسمًا آخر هو الليدى ريبيكا– التى توضع داخل ملابس "الهندى الطيب" حتى وإن لم تكن هذه الملابس

مناسـبـة لهـا (29 : 1991) تتناقض هذه "المعروضات المتحفيـة، تماماً مع امرأتين معاصرتين وشخصيات أخرى يتم استعادتها من هوامش التمثيل الإمبريالى ؛ وهذه الشخصيات هى Matoaka (الشخصية الأصغر من Pocahontas) و Malinche، والنسـاء الثـلاثة اللاتى يطلبن رواية حكاياتهن . تبـدو شـخـصـيـات Cigar Store Storybook Princess و Squaw بلا مشاعر فى حركاتهن على المسرح بينما تجسد كل مـن Matoaka و Malinche على وجه الخصوص الطاقات الجنسية التى لايمكن إحتـوائها داخل نموذج العذراء / العـاهرة الذى فرضـه عليـهن كل من البـريطانيـين والاسبان .

يشــارك Mojica اهتمامها بمناقضة الشفرات السيميوطيقية للسينما والتليفزيون كـتـاب كنديون أصليـون آخـرون مـثـل Margo Kane و Daniel David Moses و Tomson Highway والذى قام كل منهم بمسرحة شخصيات / أحداث تعيد صياغة الصور النمطية للهندى كما قدمتها هوليوود [٦] يختلف مشروع إعادة ابتناء الذات الأصلية فى إستراليا قليلاً على اعتبار أن السكان الأصليين الأستراليين لم يخضعوا كثيراً للصياغة الأسطورية من خلال التمثيل الشائع وإن كانوا قد تعرضوا للتجاهل خصوصاً فى وسائل الإعلام المرئية يقل تعرض الجسد الأسترالى الأصلى التقليدى إذن إلى التـحديد underdetermined وذلك بسبب عملية الكشط المنتظمة التى يتعرض لهـا، وذلك بدلاً من تحدده بشكل مفرط نتيـجة تجسده المتكرر . ولا يعنى هذا أن السكان الأصليين الأستراليين ينجون من عملية تحديدهم باعتبارهم آخر، ولكنهم غالباً ما يكونوا أقل تحديداً فى الخطاب الإمبريالى من "الهندى" . إلا أن النقوش الجسدية التى يطرحها الكتاب الأستراليين الأصليين - فى تناقضها مع المبتنيات الأوروبية للذات الأسترالية الأصلية - تجسد الاستراليين الأصليين على الخشبة باعتبارهم ذاتًا مختلفة وأكثر دقة من الوجهة الثقافية. تشتبك مسرحيات چاك ديڤيز مع المناطق المجهولة فى تاريخ وأدب المستوطنين وعلى عدد من المستويات، مع إبراز الجسد

الأسود بشكل واضح من خلال الشخصيات الفردية (وغالباً ما يكونوا راقصين) وأيضاً من خلال التفاعل الجماعى (خصوصاً عبر مسارات اللون) . تقوم مسرحية Kullark على سبيل المثال بقلب المعايير العرقية للإمبريالية، وذلك فى تصوير كوميدى للحظة اللقاء الأول مع الآخر، والتى نجد فيهاMtjitjiroo يحك يده بقوة بعد مصافحته للكابتن ستيرلنج وذلك ليرى إن كان يمكن إزالة البقع البيضاء. ومثل هذه الإيماءة مضافًا إليها دهشة الاستراليين الأصليين من المظهر الغريب للأوروبيين تفقد الجسد الأبيض سلطته باعتباره العلامة السائدة المعبرة عن الإنسانية . كذلك تشير المسرحية - فى مناورة مرتبطة بهذه الإيماءات - إلى لا إنسانية innumanity الغزاة عندما يقطعون رأس Yaganويسلخوا جلده وذلك حتى ينزعوا عنه العلامات القبلية ليحتظوا بها كتذكار .

وهنا يوحى ديفيز بأن الجسد الأسود المشوه يمثل داخل ثقافة المستعمِر colonising موضوعاً فيتيشيا [(٧)] وهكذا يقوم المشروع الإجمالى لـ"ديفيز" على استعادة الحضور الجسدى للاستراليين الأصليين فى التاريخ - وعلى مستوى ميتامسرحى فى المسرح- وفى الوقت ذاته يفصل محاولات المستعمرين colonisers القضاء على كافة علامات الاختلاف . إلا أن الإشارة إلى مثل هذه الفظائع لا يعنى أن مسرحية Kullark تقدم صياغة نمطية لشخصياتها بناءً على العرق، وتعيد تحديد تضمينات "الأسود" و"الأبيض" أثناء هذه العملية وإنما تمسرح هذه المسرحية بحرص- شأنها شأن بقية أعمال ديفيز - أشكال إساءة الفهم التى تمخضت عنها خطابات الآخرية العرقية، وذلك داخل سياقات جديدة يمكن من خلالها عبور الفجوات المفهومية.

تهاجم مسرحية لوى ناورا Capricornia بشكل مباشر ثنائية الأسود/الأبيض وتقوض تصورات الاختلاف "الخالص" وذلك من خلال إبراز عدد من الشخصيات (غير الخالصة) من الناحية العرقية . على الرغم من أن نورمان البطل الأساسى الذى يرجع

جزئياً إلى أصول أسترالية أصلية قد يتحسر على أنه يتكون من أجزاء مثله مثل الوحش الذى صنعه دكتور فرانكنشتاين (91 : 1998) فإن المسرحية إجمالاً تحتفى بوجود هذه الهجنة hybridity وتبرز Fat Anna (ومعها شخصيات أخرى) لهذا الشاب الملتبس عبثية التصنيفات الثابتة للبشر حسب اللون :

> نورمان : أنا أبيض، أنا أسود . أنا لا أعرف ما أنا.
> فات آنا : وماذا فى ذلك ؟ انظر إلىّ، فأنا نصف سوداء، ونصف يابانية. فهل هذا الجزء يابانى، وذاك أسود ؟ أنا لا أحب السمك النيىء، فهل هذا يعنى أن فمى ليس يابانياً ؟

(نفس المرجع : P. 94) .

تتفادى مسرحية ***Capricornia*** فخ موضعة الإستراليين الأصليين باعتبارهم موضوعات إستاتيكية تستخدم كمادة للدفاع عن التسامح العرقى، وذلك من خلال إزالة الحدود الفاصلة بين الفئات، ومن خلال مسرحة عدد من صور الثورية الساخرة التى توسع الفجوة . مثل العرق والسلوك، وهو ما يتضح مثلاً عند ظهور نورمان للمرة الأولى فى بدلة سفارى بيضاء . إن التركيز على فكرة تمازج الأجناس مسرحيًا، ومن ناحية التيمة يدعم الطاقة التقويضية للجسد باعتباره دالاً غير ثابت . تقدم المسرحية - خصوصاً فى عرضها - مجتمعاً متعدد الأعراق يتم فيه بشكل حتمى إزاحة عالم المستوطنين البيض . ينقد ناورا - على هذا النحو - النزعة العرقية بالكشف عن أنها غالباً ما تستند إلى الاختلافات التى تكون مبتناة داخل خطاب وليست مجرد معطيات.

تعد زعزعة "آخرية "الجسد الأسود على نحو راديكالى ذات أهمية أكبر فى دراما جنوب أفريقيا . وكما يزعم Martin Orkin فإن قدرة نظام الآبارتهيد على تحديد العرق تكمن فى الجسد :" لا تتوقف الحكومة عن سعيها إلى إعادة تحديد الأجساد (السوداء والبيضاء) فى خطابها الخاص، وذلك لكى تبرز الشروط الفعلية التى تسمح

بالسيادة والتبعية داخل النظام الاجتماعى (106 : 1991) .

يمثل الجسد - الجلد والشعر على وجه الخصوص - داخل نظام الآبارتهيد مجالاً للإدلال يتجاوز الملحقات الثانوية (مثل الملبس) أو الحركات (مثل الرقص) . يحدد العِرق الذى يمثل حجر الزاوية فى نظام الآبارتهيد) المكان الذى يعمل ويعيش فيه الناس،والكيفية التى يتعلمون بها، والكيفية التى يعاملون بها من قبل كافة مستويات السلطة والبيروقراطية . إذا أخذنا فى الاعتبار الوصاية واسعة النطاق التى كان يفرضها نظام الأبارتهيد يمكن أن نتوقع أن تكون حدود هذا النظام محددة بوضوح إلا أن مرونة قوانين نظام الأبارتهيد تشير إلى طرائق مسرحة الأنظمة الدلالية المتغيرة للجسد . ولذا تركز المقاومة ما بعد الكولونيالية على تقويض الأجساد المنمطة وذلك باستخدام تقنيات مثل مهرجان الجسد والتى نجدها فى مسرحية ***Zake Mda*** التى تحمل عنوان (1982) ***The Road***. وفى هذه المسرحية يلتقى عامل مزرعة أسود ومتعب بمزارع أبيض ومتعب هو الآخر على الطريق وتبادلهما الحديث يلقى الضوء على الطرائق التى يمكن أن تستخدمها الجماعة السائدة فى إعادة كتابة قواعد الآبارتهيد- التى تتعلق فى جوهرها بالجلد / الجسد لتتناسب معهما :

المزارع : يا إلهى، أنت محق ؛ أنت من هناك (ليسو تو).
العامل : كيف يتسنى لك معرفة ذلك بمجرد النظر إلىّ ؟
المزارع :(على نحو غامض) نحن نستطيع دائماً، وأنت تعرف ذلك . فنحن لنا طرقنا ووسائلنا ؛ فقد فعلنا ذلك مع اليابانيين، عندما جعلنا منهم بيض شرقيين بينما أنكرنا ذلك على الصينيين الذين ظلوا بالنسبة لنا غير بيض . كما تكرر ذلك أيضا مع الصينيين من تايوان الذين أعلناهم أيضاً بيض شرقيين بينما أولئك القادمين من البر سيظلوا دائماً غير بيض لأنهم شيوعيون ونحن لا نتاجر معهم. نحن مهرة جداً.
العامل : مهرة جداً، فى واقع الأمر.
المزارع : ألا تفهم يار جل ؟ هذا يعنى أنى يمكننى أن أسمح لك بالجلوس تحت شجرتى . فأنت أجنبى من شعب البانتو .. وهذه دبلوماسية، أتعرف ذلك . تعال

> الآن. يمكنك الجلوس تحت الشجرة، وإن كان سيتعين عليك الجلوس على الجانب الآخر من الجزع . نحن لانخلط وأنت تعرف ذلك، فالله لن يحب ذلك، ولذلك خلقنا مختلفين
>
> (1990 : 149)

بطبيعة الحال يظل الجسد موضع السؤال هنا بلا تغيير: فاللون لايزول من جلد العامل عندما يرسخ المزارع تصنيفات العرق، ومن ثم المكان / المكانة فى المجتمع . إن الحضور المسرحى للعامل ذو الجسد الأسود الواضح (رغم قرار المزارع الأبيض بأن يرى فيه شيء آخر) يتحدى منطق الأبارتهيد . الأهم من ذلك أن المزارع الأبيض هو فعلياً ممثل أسود يرتدى باروكة ولحية مستعارة متنكراً بشكل متعمد فى هيئة رجل أبيض، وقيام هذا الممثل الأسود بدور رجل أبيض يعقد عملية الإدلال المسرحى .

فالجسد يعمل بشكل متسق مع اللغة والملابس وإن كان أى من هذه الشفرات السيميوطيقية ليس كاملاً فى ذاته . بينما يبدو الجسد للجمهور فى هيئة ما، فإن بلاغة نظام الأبارتهيد تبتنيه فى هيئة آخرى، إلا أن الأنظمة الإدلالية للمسرح قادرة على إعادة تحويل هذا الجسد إلى علامة دالة على السواد بشكل يمكنه من التحدث على مستوى تعبيرى ساخر، ومن ثم يفكك المنطق الذى يتبناه الأبارتهيد والذى يقوم على الخلط أيضاً يقوم كل من Moongeni Ngema و Percy Mtwa بتقويض التراتبيات العرقية فى مسرحية Waza Albert (Mtwa et al 1983) وذلك بأن ثبتا نصف كرة بنج بونج بيضاء على أنفيهما ليعيدا تصنيف نفسيهما باعتبارهما من البيض . ويتناقض هذا الرمز الصغير الدال على البياض مع مساحة الجلد الأسود الممتدة للمثلين خصوصاً أن العديد من مشاهد هذه المسرحية تتطلب من الممثلين أن يكونوا بلا قمصان . إن الجسد المتحرك، الراقص، والممثل، والمغنى، فى Woza Albert يؤدى أوضاع متعددة خاصة بالذات الخاصة بالسود (بل والخاصة بالبيض) وذلك فى مقابل الصور الخاصة بالآخرية والتى تحظى بالمصادقة الرسمية . ومن خلال

إبراز إمكانيات كل من المحاكاة الساخرة، والتمثيل الذاتى تعيد هذه الأعمال المسرحية إمداد الجسد الأسود فى جنوب إفريقيا بالقوة والحضور اللذان حاول نظام الأبارتهيد استبعادهما.

الهوية الجنسية

تظهر المسرحيات الجنوب أفريقية التى ناقشناها أن المقولات العرقية مبتناه وفى الوقت ذاته تحاول استعادة هويات إستراتيجية، وغير ثابتة ويتوازى مع هذا المشروع - بالنسبة للعديد من كتاب الدراما ما بعد الكولونيالية خصوصا النساء - سعادة الذوات الأنثوية، وفى الوقت ذاته إظهار أن الهوية الجنسية ليست سوى أيديولوچيا منقوشة على الجسد من خلال التمثيل representation إلا ان الأمر الضرورى هنا ليس مجرد تفكيك فئة الأنثى (أو الذكر) بقد ما هو الاشتباك مع الخطابات التى تشرعن تراتبيات الهوية الجنسية ويرتبط هذا النسق بثنائية الهوية الجنسية تتحطم تصنيفات الأبيض/ الأسود سريعاً من خلال الهجنة العرقية - وذلك أن التهديد الذى يتولد عن نماذج الأجناس هو أنه ينتج علامات واضحة على زوال الحدود العرقية . على النقيض من ذلك غالبًا ما تسمح تصنيفات الهوية الجنسية بقبول فكرة الخنثوية androgyny باعتبارها فئة افتراضية تتحول إلى فئة الذكر أو الانثى عندما يتم التعرف على علامات الجنس البيولوچية يشارك بعض الكتاب والممارسون اهتمام النزعة النسوية الأنجلو أمريكية بزعزعة ثنائيات الهوية الجنسية سواء أكان ذلك من خلال العرض المسرحى الراديكالى فى تناوله للجنس أو من خلال الاجساد التى يعاد تشفيرها بصريا (من خلال ارتداء ملابس الجنس المغاير) وإن كان اغلب الاهتمامات تنشغل بتحديد المناطق التى تخضع فيها النساء للإمبريالية. ومن ثم، فمن غير المحتمل أن تمثل الهوية الجنسية وحدها فئة تمييز فى المسرحيات ما بعد الكولونيالية، وإنما لابد وأن تفحص

بالارتباط مع عوامل أخرى مثل العرق والطبقى و / أو الخلفية الثقافية . هناك عامل أخر إضافى يعقد بوليطيقا الجسد فيما يتعلق بالهوية الجنسية، ألا وهو الرابطة المجازية بين المرأة والأرض، وهى بمثابة مجاز فاعل فى الخطاب الإمبريالى (٩) والذى يتم التأكيد على - بوعى أو بدون وعى - فى أغلب الدراما ما بعد الكولونيالية خصوصًا من جانب الكتاب الرجال . وفى بعض الأحيان لاتتعرض أجساد النساء فقط لإستغلال المستعمِرين Colonisers وإنما تتعرض أيضاً لإعادة التكييف من جانب الابوية المستعمَرة Colonised وذلك كجزء من برنامج عمل سياسى قد لا يحزم بشكل كامل اهتمامات النساء .

يمثل الاغتصاب دالاً بارزاً فى عدد من المسرحيات خصوصاً فى الدول التى قام فيها المستوطنون بضم ما يسمى (بالمناطق المحتلة) وهو ما أدى ليس فقط إلى تقويض الثقافة بل وتقويض مصادر العيش بالنسبة للشعوب الأصلية . قام كتاب الدراما الأصليون وغير الأصليين بتصوير الاغتصاب بين عرقين مختلفين inter - racial باعتباره تشبيهًا دالا على انتهاك المستعمرين colonisers للأرض، وعلى أشكال أخرى من الاستغلال الاقتصادى والسياسى وغالبا ما تستهدف مثل هذه التمثيلات التعبير عن ذهنية الاغتصاب لدى القاهر وليس مجرد التعبير عن خبرات المقهور، ففى اللحظات الأخيرة التى يقشعر لها البدن فى مسرحية George Ryga التى تحمل عنوان نشوة ريتاجو - على سبيل المثال - يصور لنا مشهدا اغتصاب وقتل الشخصية المحورية على أيدى ثلاثة رجال بيض الهمجية واسعة النطاق للنظام الكولونيالى / القضائى.

وتصور هذه المسرحية شخصية ريتاچو باعتبارها المجال الذى تتكشف من خلاله النقوش العقابية الخاصة بالنظام الأبوى الأمبريالى ذلك أن جسدها يلازمه علامات الاستلاب، والاعتداء، والانتهاك الجنسى . ومن الوجهة السياسية لا تمثل ريتاچو مجرد

فرد بقدر ما تمثل رمزاً للثقافات الأصلية فى كندا ؛ ومن ثم فإن انتصارها يعبر عن الانتصار المروع للمشروع الإمبريالى . وإن نص ريجار حسبما يرى Gary Boire يمكن قراءته باعتباره أمثولة رمزية فوكوية Foucaultion الطابع تبرز جسدا ريتا المتشظى جنسيا وذلك بغية كشف أنظمة القوة التى تدعم سيادة مجتمع المستوطنين/ الغزاة على الجماعات الأصلية الأخرى (15 : 1916) . .

يمكن للصور المسرحية للعنف الجنسى أن تؤدى وظائف أكثر من مجرد الإظهار والتوضيح، وذلك تبعا للكيفية التى تمسرح بها هذه الصور فى بعض الحالات تتحدى هذه الصور وضعية الرجل الأبيض باعتباره متفرجاً وتدفعه إلى قبول تورطه فى هذا العنف . ينقد Janis Balodis فى مسرحيته Too Young fo Ghosts غزو البيض للأرض/ الثقافة الأصلية فى إستراليا ؛ وذلك فى مشهد يقوم فيه نفس الممثلين بأداء أدوار نساء لاتفيات وأستراليات أصليات وذلك فى وقت يكاد يكون متزامن ويمزج المشهد بين عمليات الاغتصاب التى تتعرض لها المرأتان الاستراليتان والاعتداء الجنسى الذى تتعرض له النساء اللاتفيات وذلك فى معسكر للأشخاص غير المرغوب فيهم بعد الحرب العالمية الثانية . هذا التداخل البصرى - الذى يتم من خلال ازدواج الأدوار، والتداخل بين الفراغ والزمن المسرحيين - هو تقنية أدائية تهدف إلى استثارة التوحد مع المرأتين الاستراليتين والحنق على النظام الكولونيالى . وخلال مشهد الاغتصاب المركب يتم التحكم فى منظور الجمهور من خلال حضور Karl الذى يشغل وضعية الملاحظ الفظ، وهو بذلك يذكر المتفرجين بعدم اشتباكهم مع ما يحدث ومن خلال تحطيم الأطر الكرونولوچية والفراغية يستطيع Balodis استخدام أجساد الشخصيات / الممثلين البيض ليعبر من خلالها عن أجساد سوداء دون أن يقوم بتكييف شخصيات الأستراليين الأصليين لصالح سردية عن تجربة الهجرة . وبدلاً من ذلك يرفض نص العرض تقديم عملية انتهاك النساء السوداوات، وهو بذلك يكبت

الطاقة الجنسية المتضمنة فى عملية الاغتصاب بين العرقين، وإن كان فى الوقت ذاته يتيح الفرصة للتعبير عن توجهات المستعمرين colonisers وأفعالهم . تستخدم Dorothy Hewett إستراتيجيات مختلفة لإحداث أثر مشابه، وذلك فى مسرحيتها الرجل من موكينوبين (1979) *The Man From Mukinupin* ؛ وتقدم المؤلفة فى هذه المسرحية عملية اغتصاب النساء الإستراليات الأصليات وذلك من خلال أغنية تحمل طابع التورية الساخرة، وتفصل محاولات المستوطنين غزو المنظر المكانى المتمرد، وهو مشروع يتجسد باعتباره الاختراق الذكورى للفضاء المكانى الأنثوى . إن دعوة Hewett للازدواج بين الشخصية الاسترالية الوحيدة وشخصية البطلة - التى يؤديها ممثل أبيض - تبرز بشكل فاعل الطرائق التى تم من خلالها الجمع بين كافة النساء ، والجمع بينهن والمنظر المكانى.

إن معالجة مسألة الاغتصاب فى نصوص يكتبها كتاب دراما أصليون يدركون التداخلات الدالة بين العرق والهوية[١٠] الجنسية تكتسب صيغ مختلفة قليلاً خصوصاً عندما يتأثر المسرحى بالأساطير المحلية . يقدم Tomson Highway على سبيل المثال فى مسرحيته الأخوات ريز مسألة الاغتصاب ليس فقط باعتبارها انتهاكًا للارض وإنما انتهاكًا للروح الجوهرية للثقافة الأصلية . وفى مشهد مثير ومؤثر بصرياً يكشف لنا Zhaboonigan المتخلفة عقلياً عن أن عصابة من الصبية البيض اخترقوا مهبلها باستخدام مفك وبينما تحكى تفاصيل الحدث بعدم اهتمام طفولى يكشف عن فهم محدود لما حدث تقوم روح الساحر Nanabush بتجسيد الانتهاك الذى تعرضت له من خلال أداء الحركات المؤلمة المصاحبة لاغتصاب الضحية (8 - 47 : 1988) وهكذا يكتسب الاعتداء على Znaboonigah دلالة اوسع وإن كان جسدها يظل دون علامة اعتداء بشكل نسبى ذلك أن روح الساحر تتمثل تجربتها وتقوم بتحويلها . فضلا عن ذلك فإن نماذج الهوية الجنسية التقليدية التى ينطوى عليها مثل هذا المشهد تتعقد بدرجة ما ذلك أن Nanabush - وهو عبارة عن روح تظهر فى صورة أى من الجنسين

او كلاهما معًا بشكل متزامن – يؤدى شخصيته راقص ذكر. يجسد Highway فى مسرحيته المثيرة للجدل "الشفاه الجافة يجب أن تنتقل إلى كابوستاسينج *Dry Lips Oughta Move to Kapustasing* اعتداء شاب من السكان الأصليين جنسياً على شابة من السكان الأصليين هى Patsy Pegahmagahbow؛ ويوحى هذا الاغتصاب الذى يتم باستخدام صليب أن الأمبريالية المسيحية مسئولة على الأقل جزئيا عن الفجوة الحالية الموجودة بين الرجل والمرأة فى الشعوب الأصلية وعلى المستوى الأدائى. يشير هذا المشهد أيضاً إلى عملية تدنيس القوات المستعمرة colonising للأرض/ الثقافة الأصلية، وهى فكرة تتجلى من خلال سلسلة من الحركات المؤسلبة التى يقوم من خلالها Dikie Bird بطعن الأرض باستخدام الصليب، وفى اللحظة ذاتها تقوم المرأة التى تؤدى دور نانا بوش فى هذا المشهد برفع إزارها ليظهر الدم وهو يتدفق من بين فخذيها (100 : 1989) . تتجسد شخصيتى Patsy Nanabush فى هذه المسرحية من خلال نفس الممثل الذى يخضع بشكل دائم لعمليات تحول والذى يعبر هنا عن فكرة النساء الحقيقيات اللاتى تشير إليهن المسرحية، كما يعبر أيضا عن الساحرة التى تتمثل خبرة Patsy وعلى الرغم من أن Highway اتهم فى هذه المسرحية بالتمييز الجنسى sexism وتقدم العنف الفظ على المسرح إلا أنه يمكن القول إن مسرحية شفاه ظامئة مثلها مثل مسرحية الأخوات ريز ترفض قوة الاغتصاب، وذلك بتحييدها داخل الأطر الأسطورية التى يتم استدعاؤها، ذلك أن شخصية Nanabush تمثل قبل كل شىء المخلص والشافى الأعظم. ومرة أخرى يقوم جسد الساحرة الذى يعبر فى هذا النص عن النساء الأصليات، والثقافة / الأرض الأصلية والذى يصور تقويض الإمبريالية لها جميعاً – يتمثل ويحول كافة القوى التى تحاول انتهاك هذا الجسد وإذلاله [١١] . تظهر Nanabush بعد الاغتصاب فى هيئتها القوية، وتعاود الظهور فى هيئات مختلفة عبر بقية المسرحية الحلم، ثم ندخل بعد ذلك دائرة الفعل الدرامى الحقيقى وذلك فى لحظة انتصار أخيرة وهى تحمل طفلاً يستشرق مستقبلاً ملىء بالرجاء

بالنسبة لعائلة ريز.

وكما توحى صور العنف الجنسى هنا، فان أجساد النساء فى المسرحيات ما بعد الكولونيالية غالبًا ما تمثل فضاءات يتم خلالها الاشتباك فى معارك ثقافية أكبر. وعلى نحو مشابه تكتسب تمثيلات الخصوبة والحمل، والأمومة تضمينات سياسية فى كثير من الأحيان ؛ وهذه الحقيقة لا تدهشنا إذا أخذنا فى الاعتبار رغبة الإمبريالية فى فرض سطوتها على الذوات (الأنثوية) وهى رغبة تمتد لتشمل السيطرة على كافة جوانب والإثمار والإنتاج وتعد تجارة العبيد التى كانت النساء فيها تباع وتشترى فقط لما لهن من قدرات إنجابية مثالا واضحا على الاقتصاد السياسى الذى يقوم على تسيلع Commodification الجسد الأنثوى بشكل يحظى بالشرعية المؤسسية. يتناول Dennis Scott هذه المسألة فى واحدة من المشاهد التاريخية فى مسرحية ***صدى فى العظام***، والذى يبرز فيه العمليات التى اتبعها الرق لاختزال الجسد الأنثوى إلى وظائفه الجنسية والإنجابية، والمشهد هنا عبارة عن مكتب مزادات فى بدايات القرن التاسع عشر حيث نجد أحد الزبائن المنتظمين يفحص ثلاثة عبيد، بينما يقوم الوسيط الأسود بتدوين سمات كل منهم، ويتحدث بالتفصيل عن سمات المرأتين :

> *الان انظر إلى هذه. (الى Brigit) الردفان كبيران والثديان متدليان لم تحمل بعد . هل ترغب فى رؤية دليل عذريتها ؟ لعلك ترغب فى التأكد من ذلك بنفسك فنحن نحظى بثقة عملائنا الاليتان ممتلئتان، وملتفتان بشكل جيد، وسوف تلحظ ذلك .. أما الأخرى فهاك شهادة من الطبيب تفيد بأنها لازالت عذراء هى الأخرى . لاحظ حلمتى الثديين . إنها نار متقدة ياسيدى - اعذرنى فى قولى هذا ويتبدى من عينيها الصافيتين إنها قادرة على التعليم بسهولة كل أنواع الأشياء .*
>
> *(1985 : 99-100)*

تخضع أجساد النساء هنا للتشريح من قبل العين الإمبريالية، وهكذا تتموضع النساء، باعتبارهن سلعة، وهو ما يفقدهن كل ملامح الذات . وفى الوقت ذاته يتحولن

إلى موضوعات للجنس، وأطفال غير فاعلين غير خاضعين لوصاية السيد الأبيض . تتواصل عمليات الإذلال عندما يرتدى Stone قفازاً ويبدأ فحص البضاعة، فيفحص أسنان إحدى المرأتين، ثم يمد يده بين فخذيها ويتحسسها كما لو كان يقوم بشراء ماشية . وعندما تتم عملية تسليع العبد الذكر لا يتم توصيفه من خلال سماته الجسدية، وإنما أفضل سمة فيه تؤهله للبيع أنه يستطيع القراءة والكتابة والحساب وكأنه معلم فى مدرسة (نفس المرجع : P. 100) . ويوضح هذا المشهد تأثير الهوية الجنسية على تجارة الرق : إذ إن أجساد النساء تخصص للاستهلاك من قبل الإمبريالية فى طابعها الأبوى. أيضًا فإن التركيز على حديث الوسيط الذى يتملق فيه الزبون يؤكد تلك النظرية القائلة بأن النساء فى الانظمة الأبوية يوظفن لأداء وظيفة رمزية فى علاقات المقايضة بين الرجال، حيث يستخدمن لتقوية هذه العلاقات (انظر Rubin 1975).

بينما كانت أجساد النساء السوداوات يتم اغتصابها فى بعض المستعمرات السابقة لإنتاج طبقة من العبيد تفى بمطالب سوق العمل الخاص بالأمبريالية، وكانت أجساد النساء البيض غالباً ما تتعرض للتكييف للحفاظ على الطابع العرقى (والأخلاقى) للطبقة الحاكمة ؛ ففى أفريقيا والهند فضلاً عن الكاريبى كان متوقعاً من المرأة / الزوجة الكولونيالية، بل وكان مفروضاً عليها أن تقدم جهودها الجنسية، والاجتماعية والإنجابية لخدمة الإمبراطورية وعندما يصبح الاستيطان هو الهدف وليس مجرد الحكم، يظهر دور المرأة البيضاء التى تلعب دوراً أكثر محورية بالنسبة للمشروع الإمبريالى إذ يلزم عليهن تزويد/إعادة تزويد المناطق المغزوة حديثًا بالسكان . تعرض Jill Shearer فى مسرحيتها شبه التاريخية التى تحمل عنوان Catherine (1978) تحول جسد المرأة الإسترالية الأصلية إلى جزء من الأرض المادية التى رسم عليها خارطة التوسع الاستعمارى حرفياً ورمزياً ويقدم الجزء الأكبر من هذا النص الميتامسرحى تفاصيل عملية نقل أول دفعة من النساء المحكوم عليهن من Botany Bay مع إبراز الهدف من

هذه الحمولة ألا وهو موازنة حالة اللاتوازن، فى المستعمرة (30 : 1977) - أى الحد من السلوك الجنسى المنحرف للرجال المستوطنين (فى علاقاتهم مع النساء الأصليات أو رجال آخرين) وإكثار هذه الامة. تحمل كاثرين - الشخصية الرئيسية فى المسرحية - على أثر علاقتها بجراح السفينة، ولكنه لا يسمح لها بالاحتفاظ بطفلها الذى يوسم على أذنه باعتباره أول فرد فى جيل جديد من الأستراليين وهو جيل يجب إخفاء تاريخه المشين أما بالنسبة لكاثرين فسيتم الاعتناء بها فقط حتى اللحظة التى يحمل فيها الأب ابنه بين يديه، وهذا يؤكد عدم اهتمام هذا المجتمع المستزرع بالنساء فى حد ذاتهن. بينما يقوم معظم المحتوى السردى فى المسرحية بنقد نظام التحريم والإدانة وذلك بفضح كافة الطرائق التى تسمح لهذا النظام بفرض سطوته المؤسسة على الجسد الأنثوى. يصر نص العرض على مسرحة ذاتية النساء ؛ فبناء هذا النص الذى يتخذ شكل مسرحية داخل مسرحية يسمح باستعارة جسد كاثرين ذلك أن مجموعة من المثلين المعاصرين يداومون على التدريبات، وإعادة تأويل ما تبقى من تاريخها وذلك لإلقاء الضوء على القهر المرتبط بالهوية الجنسية.

إن كان هناك تشجيع للعمل الإنجابى للمرأة المستوطنة لخدمة مصالح الإمبراطورية، فان خصوبة المرأة الأصلية كانت تمثل تهديداً للمستعمِرين colonisers، ومن ثم كان يتم إعاقتها وإيقافها . تتناول Eva Johnson فى مسرحيتها (1988) ***Murras*** هذه القضية فى استراليا، وذلك بالإشارة إلى عملية التعقيم sterilisation المنظمة والمقصودة للفتيات الإستراليات الأصليات فى سن البلوغ ، واللاتى يفرض عليهن تعاطى أدوية تفقدهن خصوبتهن . تعرض لنا مسرحية ***Murras*** الطرائق التى تتحول بها أجساد النساء الأصليات الى مجالات للغزو داخل النظام الإمبريالى، وكيف تقوم الانظمة الإدارية المختلفة داخل النظام الإمبريالى (حتى تلك التى تزعم امتلاكها نوايا حسنة) بوضع علامات دائمة على هذه الأجساد. وكما تقول Puby عن ابنتها فى

المشهد الختامى إنها تحمل الندبات التى خلفها طب الرجل الأبيض Wudjella (1989 : 106) إن كانت الرعاية الصحية التى تلقاها حالات الحمل والولادة ليس لها ذات التأثيرات الضارة التى تمخضت عنها عمليات التعقيم التى نجدها فى Murras إلا أن أثرها - إن لم يكن مقصدها . يتركز فى وضع أجساد النساء الأصليات تحت السيطرة كذلك تتناول مسرحية (1978) Belly Woman Banagrang التى قدمتها فرقة مسرح سيسترن مسألة الطب الغربى من خلال تركيزها على حمل المراهقات فى چامايكا وتحاول هذه المسرحية استعادة عملية الولادة فى شكلها المحلى من خلال استخدام الطقوس ذات الأصول الإفريقية التى تؤكد على القوة الأنثوية . تبرز الصورة الافتتاحية التى تطرحها هذه المسرحية ثلاثة شخصيات مقنعة ومتداخلة تتجسد فى شخصية واحدة هى شخصية المرأة - الأم Mother - Woman وهى مداوية healer تقوم بأداء إيمائى فى بداية المسرحية يعجز عن عملية المخاض، وذلك قبل أن تحول نفسها إلى طبيبة من أطباء الوقت الحالى؛ ويشير ذلك الى التعامل مع خبرة الولادة بشكل مهنى طبى. وبعد رواية قصص الفتيات الأربع الحوامل، تعود المرأة الأم فى نهاية المسرحية للإشراف على عمليات الولادة، فتعين Marie أثناء فترة المخاض الصعبة، كما تحررها أيضا من الحبال (التى ترمز الى الخوف، وكراهية الذات) التى قيدتها منذ اغتصابها . ومثلها مثل شخصية الساحر فى مسرحيات Highway تمثل المرأة الأم قوة / روح تجريدية تبدد آثار الجرح أو المرض، وتستعيد الصحة الروحية والجسدية للجسد المستعمَر Colonised .

تتوازى محاولات الإمبريالية لفرض سطوتها على العمليات الإنجابية لذوات الأنثوية أحياناً مع توجهات محلية تهدف إلى اختزال النساء فى مجرد الهوية الجنسية و / أو الخصوبة . تسبغ بعض المسرحيات ما بعد الكولونيالية أهمية رمزية كبيرة على الخصوبة الأنثوية، ولكنها رغم ذلك تُخضع النساء لمصالح الأبوية المستعمرة colonised. ففى الهند وأفريقيا على وجه الخصوص يميل الكتاب الرجال إلى تصوير

الأرض باعتبارها أم وتقديم المرأة الخصبة باعتبارها دالاً على الأمة وهكذا تصبح عملية الولادة مجازية بشكل كبير، خصوصاً فى تلك المسرحيات المتعلقة بقضية الاستقلال عن الحكم الاستعمارى، حيث يرمز ميلاد طفل إلى ميلاد أمة جديدة تتجسد هذه الصورة المجازية – التى تشيع أيضاً فى الدراما الكاريبية – فى مسرحية Michael Gilkes التى تحمل عنوان (1972) *Couvade*، والتى تستدعى طقوس الميلاد الخاصة بهنود أمريكا موظفة إياها للتعبير عن الرؤية الحلمية المعقدة للمسرحية، والمتمثلة فى توحيد جويانا فى مرحلة ما بعد الاستقلال . تستدعى تقاليد قبيلة Courade أن يقوم أب المستقبل بخوض تجربة قاسية أثناء مخاض زوجته . ويهدف هذا التقليد الى تأكيد الرابطة بين الطفل غير المولود وأبية، وضمان عملية ولادة ناجحة. وتم حديثاً إعادة صياغة هذه المسرحية لتقدم فى احتفالات جويانا بذكرى الاستقلال، وكان ذلك عام ١٩٩٣ ؛ وتستخدم هذه الصيغة الأخيرة للمسرحية الطقس للتعبير عن عملية (إعادة الولادة) النفسية والروحية للبطل Lionel الذى يصبح – هو وابنه المولود حديثا رمزاً للأمة . وإن كان اختيار الطقس يتناسب مع الرؤية السياسية لـ Gilkes، إلا أن هذا الطقس ذاته يحول الانتباه عن المرأة (والطفل) أثناء الميلاد إلى الرجل والجماعة [١٢] ومثل هذه النماذج المعرفية Paradigms تصور الجسد الابوى Paternal باعتبار أكثر دلالة وأهمية من الجسد الأمومى Maternal ؛ لذا فإن التمثيلات الممكنة للذات الأنثوية ما بعد الكولونيالية غالبًا ما تنحصر فى مجرد التصورات العملية .

أيضا تقل أهمية ودلالة الجسد الأمومى بفعل الطفل الذى يلده هذا الجسد، وهو ما نجده فى العديد من المسرحيات: فعلى سبيل المثال يتم تصوير عملية التحرر من الاستعمار عندما تعترضها العقبات بإخفاق فى علمية الإنجاب . ولذا فإن هذا الطفل غير المولود، أو المولود حديثاً أو غير مكتمل النمو له دلالته الخاصة فى هذا الإطار، وغالبًا ما يبرز فى عدد من السياقات الدالة : ففضلاً عن تمثيله للمجتمع المحلى ذى

الملامح الخاصة بشكل هذا الطفل مجالاً للصراع بين الجماعات السياسية المتصارعة خصوصا فى الثقافات التى تعترف بحضور أرواح الأجداد. يتبدى ذلك فى مسرحية **رقصة الغابات** (1960) *A Dance of the Forests* التى كتبها سونيكا عنى ولأجل استقلال نيجيريا؛ وتظهر فى هذه المسرحية شخصية Abiku أو النصف طفل - half Child والذى يعبر عن مرحلة الانتقال الروحى فى نيجيريا المعاصرة والتى تتوازى مع الانتقال السياسى والاجتماعى. ليست مسرحية **رقصة الغابات** احتفالية بقدر ما هى مسرحية تحذيرية، ذلك أنها تبرز الصعاب التى تنطوى عليها عملية توحيد القوى المتباينة التى تسعى إلى تحرير نيجيريا. أيضا تشير الوضعية غير المحددة لشخصية Abiku فى المسرحية إلى بعض الازمات التى يتعين على النيجيريين مواجهتها فى العقود التالية. إن استقلال نيجيريا - فى هذه المسرحية - ينبئ بمستقبل مشوب بالتناقضات، تماماً كما أن شخصية Abiku ليست حية ولا ميتة، وليست جسدا أو روحا وليست حاضرة أو منسية . يتناول Walcott فى مسرحيته **تى چان وإخوته** شخصية الطفل الروح على نحو أكثر تفاؤلا ورجاءً؛ وتعرض لنا هذه المسرحية شخصية Bolum وهى عبارة عن جنين شائه يعبر عن الشعب الكاريبى تحت طغيان الكولونيالية، ويتمكن هذا الجنين فى النهاية من الفكاك من قبضة الشيطان / مالك المزرعة ويعاد ولادته متخذا هيئة إنسانية كاملة . وفى كل من هاتين المسرحيتين يستبعد الجسد الأنثوى بشكل كامل (وعلى نحو فاعل) من عملية الولادة : فأم Abiku المسماه ***المرأة الميتة Dead Woman*** لا يسمع لها صوتا، وليس لها دوراً فى حياة طفلها المنقوص، أما شخصية Bolum فيعود إلى الحياة الإنسانية نتيجة لانتصار تى چان على الشيطان تتحول شخصية الطفل غير المكتمل- على المستوى الأدائى- من خلال حالة الروح كما لو كانت تلد ذاتها بعيداً عن شخصية الأم . وتم تصوير هذه العملية من خلال شفرات الملابس وذلك فى عرض ڤيديو حديث لمسرحية **تى چان** حيث نجد شخصية Bolum وهى توضع داخل بيضة هائلة تقوم بكسرها عند حدوث عملية

الفقس.

توحى مثل هذه الأمثلة أن كتاب المسرح الرجال ينشغلون أساسًا بمسألة الميلاد باعتبارها صورة مجازية ورمزية . من ناحية أخرى ترفض النساء الأدوار / الصور الخاصة المرتبطة بالهوية الجنسية، والتى تتقاطع مع عملية تمثيلهن لغرض غير ظاهر. إن إحدى الانجازات بالغة الأهمية التى أحرزتها الكتابة النسائية ما بعد الكولونيالية والحديثة هو رفضها المصادقة على الدوال التقليدية المعبرة عن الهوية الجنسية، خصوصاً تلك الدوال المرتبطة بالإنجاب والأمومة ؛ فعندما تستدعى هذه الكتابة مفهوم الأمومة، فإنها تستدعيه باعتباره امتيازاً، وإن كان ملتبساً للغاية، ولعل ذلك يتضح من عنوان رواية Buchi Emecheta **أفراح الأمومة**[١٣] The joys of Motherhood والذى ينطوى على تورية ساخرة .

الأمر اللافت للانتباه أن المسرحيات ما بعد الكولونيالية التى كتبها نساء (مع وجود بعض الاستثناءات) لاتميل إلى وضع مسألة الميلاد فى مكان المركز ؛ ولعل ذلك يكون محاولة لتشظية مفهوم الأرض الأم، وهو تصور مثالى ينكر على المرأة إنسانيتها الكاملة ويوهن من قدرتها على التغيير والاختيار، والرغبة فى التفرد. دائمًا ما تبرز الكاتبة الكندية Judith Thompson مسألة الحمل والولادة فى العديد من مسرحياتها مثل (1980) ***The Crackwalker***و (1987) ***Tornado*** و ***I am Yours*** (1987)؛ إلا أن تلك الولادات الوشيكة الحدوث فى هذه المسرحيات لاتعبر عن الرجاء المشرف فيما يتعلق بالمستقبل . وعوضًا عن ذلك ترمز هذه الولادات إلى الشر، أو الوباء الاجتماعى ؛ وبغض النظر عن صحة الطفل يمثل الحمل صورة مجازية تعبر عن المرض فى أعمال Thomposon . وهذا ما نجده أيضًا فى مسرحية ***Belly Woman Bonagarang*** لفرقة سيسترن ومسرحية شيرر بعنوان ***Catherine*** حيث يتم ابتناء جسد الحامل مقترنا باللانظام / علم الأمراض، بدلا من استخدامه لاستدعاء

الصور التقليدية المعبرة عن الإخصاب. إن مناقشتنا للجسد فى علاقته بالهوية الجنسية يدعم طرح ketu Katrak التى قالت إن الموروثات التى تجسد أكثر صور القهر للنساء (فى المجتمعات المستعمرة) تتموضع على نحو خاص فى دائرة التصورات الجنسية المرتبطة بالأنثى : الخصوبة / العقم، والأمومة، وتقسيم العمل على أساس الجنس (168 : 1989) وإن كانت النساء باعتبارهن ذواتاً سردية Narrative subjects يتعرض للكشط والمحو فى الخطابات الإمبريالية والأبوية، فإن حضورهن الجسدى غالباً ما يتجسد من خلال التركيز على عوامل من قبيل الممارسة الجنسية والإنجاب . وقد تكون هذه العادة معوقة فى تأثيرها تماماً مثل إهمال القضايا المرتبطة بالهوية الجنسية وكما تقول Peggy Phelan فإن تعيين الثقافة الأبوية لحدود جسد المرأة بشكل مفرط بغية إبراز حضوره، إنما يؤدى إلى إخضاع هذا الجسد للسيطرة القانونية الفنية والنفسية وهذا بدوره يدعم فكرة أن المرأة جسدها (30 : 1992) ومن ثم فإن التحدى الذى يواجه كتاب الدراما ما بعد الكولونيالية - رجالاً كانوا أم نساء - هو رفض هذه البوليطيقا الجسدية وإعادة نقش كافة الأجساد المسرحة Theatricalised بعلامات هوية جنسية ذات قدرة تحريرية أكبر. إلا أن النساء كجماعة لايمكنهن أن يزعمن لأنفسهن وضعية الضحية الجمعية collecive victim فى حين أنهن كن - ومازلن - متواطئات فى عملية استعمار، وتكييف وتشويه نساء آخرين، وهذا هو ما يتبدى فى مسرحة Monique Mojica التى تحمل عنوان ***Princess Bocahontas and the Blue*** Spots ترفض المرأة المعاصرة فى هذه المسرحية المسمى النسوى لأن طابعه الجمعى يتخطى فرديتها باعتبارها ذاتًا تصادف أن تكون أصلية Native، وأنثوية . يقدم الشخوص (والممثلون) المعاصرون لجمهورهم أجساداً متحولة ومتفردة ترفض الجمعية Collectvity تحت أى مسمى إن كانت هذه الجمعية لاتأخذ فى الاعتبار حقوق الذات المفردة . ترفض المرأة المعاصرة contemporary woman المشاركة فى مسيرة يوم المرأة العالم، وذلك حتى اللحظة التى تتكييف فيها الأحذية النسوية، مع رجليها الكبيرتين،

المفلطحتين والبنيتين على نحو يجعلها تستشعر الأرض بباطن قدميها (58 : 1991) . ترفض هذه المرأة أن تكون بمثابة (الهندى) الرمز وأن تعبر عن كل السكان الأصليين لكنها تسعى- والكلام لـ Gloria Anzaldua - إلى الحرية التى تمكنها من نقش ونحت وجهها الخاص (نفس المرجع : P. 59) وهو ما يسمح لها بالاحتفاظ بفرادة جسدها بين الجماعات التى تتعين (أو يساء تعيينها) فقط من خلال العرق أو الهوية الجنسية.

أجساد مُهانة

لاتحاول الإمبريالية فقط تحديد النقوش الجسدية المتعلقة بالعرق والهوية الجنسية إنما تسعى أيضا إلى إخضاع الجسد المستعمَر Colonised إلى أنظمة قسرية مختلفة تهدف إلى تكريس والإبقاء على ترتيبات القوة المرجوة . إن الجسد الذى تعرض للانتهاك والإهانة والإيذاء والسجن، والنظرة المحتقرة أو التقليل من قيمته له أهمية خاصة بالارتباط مع الآداب ما بعد الكولونيالية، كما أن هذا الجسد ذاته يؤدى وظيفة مجازية على نحو ما . وفى أغلب الأحيان يصبح الحيز الشخصى للجسد علامة على المصير السياسى للثقافة الجمعية وهى علامة يجب إعادة ربطها بعملية تمثيل أكثر فعالية وذلك من خلال التجسيدات على المسرح ما بعد الكولونيالى. يمثل الجسد المهان فى المسرح مجالاً فاعلاً للتمثيل ذلك أن القهر والقيد الذى يتحمله يمكن تجسيده بصريا بدلا من مجرد وصفه . فضلا عن ذلك يعكس هذا الجسد تناقضًا أدائيًا الذى يمكن استخدامه لصالح تقويض السلطة الإمبريالية، وذلك عندما توظف القوة الجسدية للممثل فى تقديم الجسد مستلب القوة والخاص بالشخصية المتخيلة باعتباره ذاتيًا كولونيالية .

تتأثر تمثيلات الجسد فى الفن، والقصة، والدراما فى جنوب إفريقيا على نحو كبير بانتهاكات نظام الآبارتهيد لحقوق الإنسان، والروح الأنسانية. كثيراً ما يبرز المسرح فى جنوب أفريقيا الجسد المهان او المشوه باعتباره احتجاجاً على الآبارتهيد، وذلك كما لو كان هذا المسرح يجسدن physicalise مظالم نظام قائم على اللامساواة العرقية . إن كانت عملية الإهانة أو الاذلال توجه الانتباه إلى الذات السوداء، فإنها توحى أيضًا بتفتت السلطة البيضاء كما تتجسد فى عملية التشظى الجسدية و / أو النفسية . والمثال على ذلك مسرحية Diepe Grond (1985) لـ Reza de Wets والتى تمثل صورة مجازية معبرة عن بلاغة وممارسة الآبارتهيد التى تقوم على تدمير الذات ؛ وتبرز هذه المسرحية ميل النظام الإمبريالى إلى الانقلاب على أولئك الذين يديرونه . تدور أحداث المسرحية فى مزرعة مهجورة . وتستعرض لنا تفاصيل حالة النكوص الجسدى والعقلى التى تنتاب أخ وأخت من أصل أفريقانى (جنوب أفريقيين يعودون إلى أصول أوروبية) هما Frikkie , Soekie اللذان يقتلان أبويهما ليمنعاهما من التدخل فى العلاقة المحرمة بينهما وتقوم Alina مديرة البيت والمربية السوداء برعاية الأخوين العشيقين اللذين يعيشا فى عزلة تامة ويبديان علامات جسدية تعكس حالة التداعى العامة التى تسود البيئة المحيطة بهما. هذا فضلاً عن أن جسديهما يغطيهما القذارة والبراغيث، وهذا السلوك الطفولى من جانبهما يشير فى الوقت ذاته إلى شيخوخة مبكرة . وعندما يزورهما Grove سمسار الأراضى (وهو جنوب إفريقى - إنجليزى) ليشجعهما على بيع أرضهما التى لا يستخدمانهما يعتقد أن حالة النكوص التى تنتابهما، وتؤدى بهما إلى استخدام لغة الأطفال، وأداء أفعالهم تعبر عن جنونهما . إلا أنه سريعاً ما يقتل هو أيضا ويبقى الأخوان يخططان السيناريوهات الطفولية، ويذهبان فى نوبات غضب عنيفة ناتجة عن عزلتهما . يعبر كل من Fikkie و Soekie - على المستوى المجازى - عن حكومة جنوب أفريقيا . ذلك أن تأثير الآبارتهيد على ذهنيهما (وهو ما يدعم وجهة نظر Grove) يتجلى فى صورة الجنون، كما أن تداعيهما

الجسدى والنفسى يرمز إلى نظام فاسد، وعاجز أما Alina فتعبر من ناحية أخرى عن المواطنين السود الذين يراقبون هذا النظام منتظرين أفوله الوشيك .

تميل بعض المسرحيات الجنوب أفريقية الأخرى إلى مسرحة الذات السوداء فى حالة تشظى واضحة ؛ فمسرحية سوف نغنى لأرض الأسلاف We Shall Sing for the Father land (1979) لكاتبها Zakes Mda – على سبيل المثال – تستعرض حالات المهانة التى تتعرض لها أجساد السود، وذلك من خلال التكسير والتشوية . بالإضافة إلى الأجساد المشوهة العاجزة التى تسندها العكازات، تبرز المسرحية حالة عدم امتلاك الصوت باعتبارها نتاجاً للقهر. الشخصيتان الرئيسيتان فى هذه المسرحية هما رجلان أسودان محرومان من كل الامتيازات ويعيشان فى متنزه فى مدنية . وكان هذان الرجلان فيما مضى جنديان ضمن ما أسمياه حروب الحرية (والمحتمل أن تكون تعبيراً عن الصراعات المختلفة مع أنجولا وناميبيا) وقد بث ذلك فيهما إحساسًا بالعزة الوطنية التى يحاولان التعبير عنها فى أغنية تذكارية .

الرقيب : تعال ياچاناباري، دعنا نغنني لأرض الأسلاف . الأرض التى حررناها بعرقنا ودمائنا . أرض آبائنا .
(يقفان معاً ، ويفتحان فميهما عن آخرهما محاولين الغناء إلا ان الأصوات لاتخرج، ينتابهما الإحباط، فيتوقفان عن المحاولة، ويجلسان)
جاناباري : لقد تلاشت أصواتنا .

(1979 : 23)

يشير عجز الرجال عن الغناء إلى التداعى الحرفى لجسديهما، وهو ما يفجر التورية الساخرة إذ إنهما شاركا فى حرب وطنية لم تتمخض عن تحرير كل الأرض . وبعدما يموتان نتيجة وجودهما فى العراء يكتشفان أن جسديهما اللذان كانا لازالا حاضرين على الخشبة فى زى عسكرى ممزق – قد تغيرا : فالرجل المفقودة الخاصة بالرقيب يستعيدها بعد الموت، وذلك عندما يعلق قائلا إنه ليس فى حاجة إليها؛ الأمر الثانى

الذى ينطوى على تورية ساخرة هو أن صحة چانا بارى تتحسن بعد الموت. إن عملية استعادة جسد الرقيب الميت تلفت الانتباه إلى ازدواجية الجسد المؤدى: فحضور الممثل الأسود بجسده القوى تعقد عملية التشويه المجازية و الحرفية للجسد الأسود الخاص بالرقيب. إلا إن هذا الازدواج الأدائى لا يصور حياة متجددة بالموت بالنسبة للشخصيات بشكل مجاوز للتحسن الذى يطرأ على صحتيهما بشكل نسبى وثانوى ومؤقت . ويعلق چانابارى قائلاً إن موتهما الفقير، ومستقبلهما غير المؤكد يختلف عما حدث للسيد Mafutha الذى ذهب إلى السماء فى أبهة (نفس المرجع : P . 25) إن هذين الرجلين الأصليين والشاتهين اللذين حذفا من التاريخ، قد نسيا أيضًا فى موتهما وحياتهما ولا يمنحهما الحضور سوى الجسد المسرح على الخشبة، وان كان ذلك أيضا غير ثابت: إن الأجساد المتشظية تتواجد بشكل صريح فى نظام الأبارتهيد.

يبرز الجسد المقتول أو المشوه - باعتباره علامة قوية على الهمجية - فى مدى من الكتابات الدرامية من دول مختلفة، ويعمل هذا الجسد كجزء من عملية نقدية إستراتيچية الطابع لسياسات الإمبريالية وممارساتها .

إن الجسد الأسترالى مقطوع الرأس فى مسرحية Kullark لـDavis والمرأة الأصلية المغتصبة فى مسرحية Rega نشوة ريتاچو والعبد المسكت (الذى قطع لسانه لأنه بصق على سيده) فى مسرحية Scott صدى فى العظم ليست سوى أمثلة قليلة على الأجساد المشوهة التى تجسدن Physicalise الصورة المجازية المعبرة عن انتهاكات الإمبريالية، ومن ثم تروق للجمهور بشكل عميق وواضح فى بعض المسرحيات لا يحوز الجسد المشوه وظيفة توضيحية فقط، وإنما يحوز أيضا وظيفة تقويضية يمتلىء مسرح لوى ناورا بالحضور الراسخ للجسدانية التى غالباً ما تستخدم لأغراض نقدية ساخرة حتى وإن كانت تبرز عملية التشوه التى تتعرض لها الشعوب المستعمرة colonised تعكس أعمال ناورا بداية من مسرحياته الباكرة المناهضة للإمبريالية وانتهاء بمسرحيات

النقد الاجتماعى الحديثة مقولة Stallybrass و White اللذان قالا لا يمكن التفكير فى الجسد بمعزل عن التكوين الاجتماعى، والطوبوغرافيا الرمزية، وتشكيل الذات (192 : 1986) تقدم مسرحية رؤى ((1978) *Visions* على سبيل المثال رؤية بارودية Parodic للطرائق التى تنتج من خلالها الإمبريالية مجتمعات تعانى الاختلال الوظيفى Dysfunctional والتى توظف فيها القوة فى مقابل نقوش الجسد .

تجسد مسرحية العصر الذهبى هذا المنظور من خلال مخرون من الصور التى يتخذ الجسد المؤدى من خلالها هيئة كبيرة، ويحاول ناورا فى هذه المسرحية أن يوازن بين القوى الدستورية Dystopian والقوى اليوتوبية، وذلك حتى يمكن استعادة الذات / الجسد الكولونيالى، ولو على نحو جزئى .

كما أن إحداث المجاورة juxtapositions بين الأجساد الكلاسيكية والأجساد الجروتسكية عادة ما يعنى السخرية من الموتيفات التمثيلية فى ثقافة المستعمر colonising وذلك فى كل من هاتين المسرحيتين تقدم لنا مسرحية العصر الذهبى نموذج الأنا المهيمنة وذلك من خلال الأجساد المنحوتة البيضاء لكل من اليزابث ووليام أرشد اللذان تشى إيماءتهما وسلوكهما بأنهما تمثلا المعايير التقييدية للإمبريالية بشكل كامل . وبعد ذلك ينقل الجمهور بشكل سريع إلى العالم الجسدى والغريب لسكان الغابة الذين رغما عن سكوتهم و / او تشوههم الوراثى إلا أنهم يعبرون عن حيوية هائلة أدت إلى كرفلة carnivalises الشكل الكلاسيكى، باستخدام اللاشكل الجروتسكى وكما يلحظ Kelly فإن هؤلاء يعبرون عن القبائل المفقودة فى إستراليا الحديثة، كما يعبرون عن الإستراليين الأصليين، والمحكوم عليهم الذين تم استبعادهم من المجتمع الإمبريالى وتشويههم جسديا ولغويا من خلال تصور المستعمر Coloniser للاخرية (63 :1992 b) تقدم المسرحية من خلال هؤلاء المهمشين الجسد / اللغة الفوضويين وغير المكتملين اللذان تحدث عنهما باختين مع إزاحة المجازات الإمبريالية

عن المركز، وابراز الأداء الجسدى الذى يقوض كل نظام. وفى هذا السياق فان نوبات التشنج التى نتاب Stef، ونوبات الصرع التى تنتاب Betsheb تؤدى وظيفة تقويضية، وذلك أنهما يبرزا صور الفوضى واللا نظام.

تجسد مسرحية *رؤى* الجسد الجروتسكى من خلال تصوير كل من المستعمرين colonisers والمستعمرين colonised وهو ما يوحى بان الأمبريالية تترك بصماتها على كل الذين يتورطون داخل أنساقها الشمولية . عندما يبدأ الإمبرياليان Lopez و Lynch حملتهما لاخضاع السكان المحليين يجدان أنهما لايستطيعان أن يحتفظ بأيديهما نظيفة بالمعنى الحرفى. وعوضا عن ذلك يتلوث جسداهما بشكل متكرر من العنف الذى يفرضانه على الآخرين وهو ما يتيح من خلال عدد من الصور البصرية فى المسرحية، وفى النهاية ينتهى بهما الحال إلى حالة من الإهمال الكامل وذلك من خلال سلسلة من المشاهد السريالية التى تنتهى بإطلاق النار عليهما. هذا التركيز على الآثار الجسدية للإمبريالية يشمل شخصيات أخرى لهما قدرة أكبر على استثارة تعاطفنا معهما من قبيل شخصية Juana التى تعبر عن الذات الأصلية التى تتحدد معالمها بوضوح بالغ من خلال اتصالها بالقيم الغربية . ان استدعاء جوان داخل الخطاب الإمبريالى يتجسد بشكل مرئى واضح أثناء المسرحية داخل المسرحية - The play within - th play وذلك عندما نجدها وقد تحولت إلى البوق الذى تروج Lunch من خلاله عن حملتها الإعلامية . وعندما تخرج جوانا رملاً من معدتها وتبصق ماسا من فمها كجزء من الفعل السحرى فإنها تعبر عن تمثلها للخطاب السائد، معبرة بشكل مفصل ودقيق عن تلاشى الذات الكولونيالية . إلا أن هذه الصور تتسم بالالتباس لذا فإنها تقوض المسرحية الصغيرة التى تقدمها Lunch ومن ثم تزعزع سلطتها.

إن تناول ناورا للجسد الجروتسكى باعتباره حيزاً مسرحيا خاصا للذات المفعولة abject يتجاوز مجرد التركيز على الباثولوجيا الجسدية ليدرج تلك الصور الكرنفالية

المرتبطة بالمستويات الجسدية الدنيا ، وهو مصطلح باختينى يشير إلى الجهازين الهضمى والإنجابى اللذين يؤسس الجسد من خلالهما علاقته بالعالم الخارجي. ومن خلال موتيفات مثل الأكل تكشف مسرحية *رؤى* نهم الإمبراطورية البشع، وتصور الإمبريالية باعتبارها لا تزيد كثيرا من مجرد فعل همجى . بالإضافة إلى إتاحة إطار رمزى للسردية السياسية للمسرحية يلفت الأكل - باعتباره صورة مجازية، وفعلا دراميا - الانتباه مرة أخرى إلى الجسد المادى، ويظهر أن حتى وظائفه الأساسية تتأثر بخطابات القوة . وفى هذا الإطار تمثل حفلات الشاى الممسرحة تقنية أدائية تهدف إلى الكشف عن الطرائق التى تحدد من خلا لها أنماط السلوك التافهة للغاية ملامح الجسد، وهو ما يتضح بشكل بشع عندما يقوم كل من lynch , lopez بدعوة السفير الأمريكى على العشاء ويهينانه بسبب سلوكياته ثم يضعان له السم . تحدث الصيغة المخففة لهذه الصورة البيانية فى مسرحية العصر الذهبى عندما يحاول آل آرثر إصلاح أجساد / سلوكيات أهل الغابة، وذلك بدعوتهم على حفل عشاء إلى أن ذلك كان له مردوده العكسى وذلك بسبب جهل أهل الغابة بأصول الكياسة البرجوازية، وهو ما يجعل الموقف هزلى تماماً ويؤدى إلى زعزعة التراتب الاجتماعى الراسخ . توظف هاتان المسرحيتان - على نحو إجمالى - الجسد المهان ليكون بمثابة احتجاج على الأنظمة القهرية، إلا أن مسرحية العصر الذهبى وحدها هى التى تطرح إمكانية استعادة هذه الأجساد ذلك من خلال شخصية betsheb ومن خلال استعادة الجسد الأنثوى باعتباره رمزاً للأمة الأسترالية يطرح ناورا بشكل كامل رؤيته لذات ما بعد كولونيالية بديلة وتملك إرادة التمكين empowering .

يشكل الجسد المريض علامة أخرى - وقد تكون مناسبة بدرجة أكبر - على المهانة والإذلال، ومن ثم يشكل حيزا تظهر خلاله أنظمة القوة . إن العلاقات بين المرضى، والطب الإمبريالى، والسيطرة الجسدية على الآخر الجنسى، والثقافى والعرقى أصبحت

موضوع نقاش فى الآونة الأخيرة وعلى أثر هذه النقاش أصبح هناك قبول لذلك الطرح الذى يرى أن المبتنيات الأخيرة- الطبية المرتبطة بالأمراض على وجه الخصوص تؤدى وظيفة أيديولوجية تتمثل فى تأثيم مجموعة من البشر واعتبارهم مسؤلين عن تدنيس بقية الجنس البشرى (الغربى) [(١٥)] والخطاب الكولونيالى له تاريخ طويل فى ابتناء هذه الامراض - والملاريا مثال جيد على ذلك - واعتبارها امراً طبيعيا عندما تسكن جسد الآخر، الهمجى ، وأمراً غير طبيعى عندما تعبر الحدود بين المستعمر coloniser والمستعمر colonised لتستقر داخل حدود الذات المتحضرة تعيد ما بعد الكولونيالية صياغة هذه الموتيفة مجازيا بغية مساءلة ابتستمولوجيا المرض باعتباره أمراً يغزو الثقافات من خارجها، وطرح فكرة بديلة تفيد بإمكانية نشأة المرض نتيجة ظروف الاستعمار ذاته . وفى هذا الإطار يوضع الخطاب الخاص بالمرض داخل التاريخ وليس علم وظائف الأعضاء.

على الرغم من أن الجسد المصاب بالمرض يظهر بشكل شائع فى الدراما الأصلية حيث يجسد ظهوره عمليات القهر التى تتعرض لها الجماعة التابعة، فإنه يمكن أن يعبر أيضاً عن نظام سائد يعانى خللاً فى وظائفه تستخدم Alma De Groen فى مسرحيتها أنهار الصين المرضى للتعبير عن الأمراض الاجتماعية التى تصيب مجتمع المستوطنين والذى يترتبط بكل من المستعمرين والمستعمرين .تقدم المسرحية أبقونة مركزية تمثل أكثر الصور اللافتة فيها ، وهى عبارة عن جسد ملفوف بالضمادات من الرأس الى القدم، ومطروح على فراش فى مستشفى . وتشير هذه المومياء التى لا نرى وجهها والتى تفتقر إلى هوية جنسية محددة إلى أزمة عامة فى الهوية . وفى الوقت ذاته لا تظهر هذه الصورة فقط المرض الجسدى لـ (Mansfield إذ أنها موشكة على الموت بالسل) ولكن الأهم من ذلك، أن هذه الصورة تبرز مرضها باعتبارها إمرأة كولونيالية واقعة تحت قيد كل من السلطتين الأبوية والإمبريالية . وعندما تزال

الضمادات نكتشف أن الذى خلفها رجل وقع تحت تأثير التنويم المغناطيسى معتقداً أنه هو Mansfield ويموت فى النهاية بنفس مرضها وهو السل الذى لم يكن مصابا به فى الأصل ويشهد هذا المصير الذى آله إليه على القوة الايحائية التى جعلت خيالة يتلوث بفعل تاريخ غريب فرض على عقله، ولكنه ظهر بعد ذلك فى جسده، وأدى إلى عواقب وخيمة تبتنى مسرحبة أنهار الصين الجسد باعتباره أمراً يعبر عنه الجسد المادى، وليس متأصلاً فيه، وذلك من خلال التركيز السردى على المرض النفسى - جسدى مع ترجمة هذه المرض مسرحيا إلى صور بصرية موثرة . فضلا عن ذلك تساءل المسرحية ذلك المعتقد القائل بأن علم الأمراض يتطور على نحو إيجابى بسبب توظيف التكنولوجيا، ومن ثم تشير المسرحية إلى أزمة فى الإيمان بالقدرة الهائلة للعلم الحديث . ومثل هذه المنظورات الراديكالية لها تداعياتها الهامة بالنسبة للذات المستعمرة Colonised التى أصبح جسدها - ولازال - موضع اهتمام شديد من جانب الطب الغربى.

إن كان الجسد المهان يتعرض للتشويه والإيذاء والإصابة بالأمراض والتصوير فى هيئة جروتسكية فإنه أيضا يسلب حريته فالذات المستعمرة تبدو غالباً وكأن لها مدى ضيق جداً للحركة، والتعبير عن ذاتها، والتحرر، وذلك بإيداعها السجن (وأحيانا المصحة العقلية)، ورغم ذلك يتيح العرض الوسيلة التى يمكن من خلالها استعادة فاعلية هذه الذات على نحو ما، وهو ما يتبدى فى عدد من المسرحيات ما بعد الكولونيالية التى تمسرح الحياة داخل السجون. تجسد السجون - فيما تجسد - الموقف الاستعمارى على نحو مصغر، فالحارس يحكم السجن تماماً مثلما تقوم الحكومة فى سلطتها المطلقة بإدارة المشروع الإمبريالى. يطرح مسرح السجن إمكانية التحرر - ولو على المستوى المجازى - وإن كانت تعرض لعمليتى استلاب واحتواء الجسد المستعمر colonised، ويتم ذلك من خلال إعادة صياغة ومعالجة المنظومة التى يتأسس عليها النظام العقابى تكاد كافة مسرحيات السجن تقدم مسألة تبنى الدور، وتأسيس التراتب

فيما بين النزلاء . وفى دراما السجن ما بعد الكولونيالية عادة ما نجد مجموعة من السجناء ذات الملامح المحددة والذين يمثلون جسدا جمعيا يرتبط بالخطابات الوطنية / ما بعد الكولونيالية [١٧] يكشف Gary Boire فى دراسته عن مسرح السجن (١٩٩٠) عن الطرائف التى يظهر من خلالها هذا الجسد الجمعى المحتجز دلالته . إن التنظيم البنائى لجماعة الزنزانة العلاقات المتداخلة بين السجناء والحراس تخلق فرص وجود صور مجازية صغيرة microcosmic للعالم الخارجى وتغيير نظام السلطة الخارجية من خلال لعب الأدوار . وكما أسلفنا عند مناقشتنا للخطاب النقيض فى مسرحية الجزيرة لفوجارد وآخرين يمكن القول أن التقنيا ت الميتا مسرحية تمكن السجناء من تجسيد احتجاجهم على النظام الذى تقوم عليه تلك الخطابات التى تفرض رقابة صارمة، والتى تشكل عنصراً من عناصر للنظام العقابى داخل السجن . إن المحاكاة الساخرة للتراتب داخل السجن، والتى تكاد تتجسد دائما من خلال تقنية المسرحية داخل المسرحية – تقدم نماذج لطرق مقاومة البنيات الاجتماعية والسياسية الأوسع التى يقوم عليها بناء المجمع السائد وإدارة نظام العدالة / الظلم فيه.

تشيع دراما السجن (على نحو متوقع) فى جنوب أفريقيا حيث تبلغ الهمجية الجسدية والإذلال النفسى الذى يتعرض له سود جنوب أفريقيا حدا خرافيا . كتب maishe maponya مسرحية غير مكتملة بعنوان قطاع طرق Gangsters (1984) عن الموت أثناء الاعتقال بشكل يشبه موت شخصية أسطورية أخرى وهو Steve Biko وفى هذه المسرحية يقدم المؤلف الحدود الجسدية / الاجتماعية التى تكتنف الذات الكولونيالية على نحو أكثر قسراً وتحديداً وذلك لتعاظم قوة وأهمية الجهاز السلطوى للدولة ورغم ذلك يشغل جسد السجين الميت Rasechaba فراغاً دالا على الخشبة لأن المسرحية تبدأ وتنتهى بهذا الجسد وهو فى وضع ينطوى على محاكاه ساخرة يذكرنا بصلب المسيح على الرغم من أن فن الأيقونة المسيحية له حضوره الفاعل فى جنوب

أفريقيا (وذلك من بين مستعمرات سابقة) إلا أن الوقت تأخر بالنسبة ل Rasechaba لينال الخلاص، وهكذا فان وعد الخلاص المسيحى لا يتحقق أبداً . يتموضع جسد Rasechaba أمام ضابط الأمن الأبيض، وزميله الأسود وبذلك يظل علامة مركزية، ومحورية على عدم الخلاص .

غالباً ما تتمركز دراما السجن فى كل من كندا وإستراليا ونيوزلندا حول الذات الأصلية المستعمرة colonised . وذلك ليس بالأمر المستغرب على اعتبار أن عددا متفاوتا من السكان الأصليين كان ولا يزال محتجزا فى مستعمرات المستوطنين [١٨] يركز Bruce Stewart Arse (1990) فى مسرحيته على محاولة محارب من قبائل الماورى الاستيلاء على سجن، ويبرز من خلال ذلك التداعيات الخطيرة للغاية التى يمكن أن تحدث على أثر دفاع قوات حرس السجن عنه . يحاول Tu إقناع السجناء - ومعظمهم من قبيلة الماورى - بأنهم يجب أن يحاولوا مثله أن يقوضوا سجن الباكيها بأكمله والذى أصبح يعبر عن فقد قبيلة الماورى لقوتها . وهكذا يحاول Tu من خلال نادى المحاربين الذى يؤسسه بنجاح أن يشجع السجناء على امتلاك اجسادهم بدلاً من الرضوخ للموقف الحالى . وتمنح هذه الاستراتيجية بداية هؤلاء النزلاء إحساسا بالذات الخاصة بقبيلة الماورى، وذلك أنهم يعودون إلى أسماء الماورى الخاصة بهم، ويبدأون فى الاعتماد على الذات من خلال القوة الجسدية والروحية إلا أن المجموعة الخاصة ب Tu تصبح راديكالية للغاية وتتبنى تصورات جوهرانية تجعلها ترفض المناقشة أو المساومة . ويتمخض ذلك عن إيذاء هنرى جسدياً وهو سجين من الباكيها تؤدى به طيبته الشديدة إلى أن يصبح ضحية لعالم Tu.

وهكذا يتعرض نادى المحاربين للفشل، ويتلاشى تأثيره نتيجة إصرار Tu الخاطئ على ترسيخ ثنائية الباكيها - الماورى ، ونتيجة لاعتقاده أن العرق يحدد كل شيء فى نيوزلندا . بينما يتعرض جد هنرى للأذى بشكل حرفى فإن الجسد الجمعى لقبيلة

لاماورى يتعرض للخوار على المستوى المجازى، وذلك عندما يفترض أن تاريخ نيوزلندا فى إجماله يقوم على هذه الثنائية الجوهرية : النذل / الضحية .

تقدم رينا أوين rena owen فى مسرحيتها *Te Awa i Tahuti* صور مجازية أكثر تفاؤلاً لمسألة التحرر السياسى، وتستعرض هذه المسرحية عملية تأهيل إحدى شابات قبيلة الماورى اسمها تونى وهى مدمنة للمخدرات والتى يعكس احتجازها حالة الغربة التى يعشها شعبها . تستعرض هذه المسرحية ، التى تدور أحداثها فى سجن للنساء بإنجلترا . أشكال العزل المتعددة التى تجوز فيها تونى Toni : عزل عن ذاتها، وعن أسرتها المفككة، وعن نيوزلندا ، وعن تراثها الخاص بقبيلة الماورى بينما تؤدى القيود المادية داخل السجن - هذا إذا استثينا الآثار النفسية الناتجة عن الحبس والمراقبة المستمرة - إلى ابتناء جسد تونى باعتباره موضوعا للإصلاح إلا أنها تحرز درجة من درجات السيطرة على الفضاء الذى تشغله . والتمارين القوية التى تقف بها ليست مجرد حجة لعدم الحديث مع المحامى، وإنما هى بمثابة طريقة لتحديد الفضاء الخاص بها من خلال جسدها، كذلك فإن أدائها لأغنيات الماورى يجعلها تحدد فضاء شخصيا خاصا بها . تقدم تونى على المسرح ذاتية جديدة لها خصوصيتها الثقافية . وتعيد بعثها وتجديدها رغم عمليات الإذلال التى تتعرض لها داخل السجن، وذلك من خلال اللجوء إلى موروث ثقافى يستعاد جزئياً من خلال الجسد، واستعادتها، وإعادة تجسيدها لتاريخها الشخصى المتشظى سهل عملية الشفاء ، وهو ما يمكنها فى النهاية من ترجمة الحلم الخاص بأسلافها من الماورى إلى معارف عملية تساعدها على صياغة مستقبل لها خارج السجن . وعلى النقيض من المحارب تو Tm تقاوم تونى العنف الصريح، وتتبنى عوضا عنه منهج أكثر معقولية فى سبيل الحصول على الاستقلال الروحى، والحرية الجسدية .

وكما يتبدى من مسرحيات السجن التى استعرضناها فإن التركيز الدرامى على عملية التقييد والاحتجاز من شأنه أن يؤكد على الحضور الجسدى لشخصية ما، وذلك عندما يتموضع الجسد المؤدى داخل فضاء مقيد. هناك وضعية أخرى أكثر تعقيداً يمكن التعبير من خلالها عن الذاتية ألا وهى وضعية الغياب. يولد الجسد الغائب (والذى تناولنا باعتباره جانباً من جوانب تمثيلات العرق والهوية الجنسية) حضورا يتصف بالتورية الساخرة وذلك فى قطاع عريض من الدراما ما بعد الكولونيالية [١٩]، كما أن له تأثيراً فاعلا فى المواقف الدرامية . وسواء تبدت دلالة الجسد الغائب من خلال الإحالة اللغوية، أو الايماءة المرئية، أو الملابس أو الاكسسوارات، أو ملمح معين من ملامح الديكور (مثل وجود مقعد شاغر)، فإنه يشغل فضاءً دراميا إن لم يكن فعليا ويترتب على ذلك أن يستشعر الجمهور هذا الغياب وكأنه حضوراً متجسداً ، وهى مفارقة تسمح بالتعامل مع النص مسرحياً . أى أن الغياب يشكل علامة يمكن تشفيرها داخل مدى كامل من الأنساق السيميوطيقية ويمكن للغياب أن يكون غاية فى الإزعاج لقناعات المتفرج . وذلك تبعا للكيفية التى يمسرح بها . والجسد الغائب له فاعلية التقويض – وفى الإطار السياسى – لأنه مثل الصوت الصامت يستعصى على التحديد وهو بذلك يصعب تحجيمه داخل أى خطاب يقدم كل من Saira Essa و Charles Pillai فى مسرحيتهما ***ستيف بيكو التحقيق*** ***Steve Biko The Inquest*** (1985) الجسد الميت لـ ستيف بيكو الذى يشكل أيقونة فى جنوب أفريقيا تقدم هذه المسرحية ثنائية اللغة (فهى تقدم بالأنجليزية والأفريقانية) لحظة ينتج فيها الاحتجاز – على نحو يتسم بالمفارقة – جسدا أسطوريا مراوغاً يتجاوز حواجز نظام الأبارتهيد، وهذا ما يوحى به غياب الجسد الادائى الذى يدل على الرجل المقتول . إن وضعية بيكو باعتباره موضوعا للاعجاب والافتتان باعتباره زعيماً ثوريا أصبحت من خلال الموت أكثر قوة عما كان بيكو نفسه فى حية ، وذلك بالنسبة للمناضلين السياسيين المناهضين لنظام الآبارتهيد . ولكن ذلك فى حد ذاته لا يجعل هناك ضرورة لحضور

الجسد على الخشبة، فحضور بيكو يكاد يكون متجسداً من خلال قطعة إكسسوار لها دلالة مجازية بالغة وهذا الإكسسوار عبارة عن مجموعة الأغلال التى كانت موضوعة فى قدمى بيكو عند موته . وتعبر قطعة الأكسسوار تلك عن الأصفاد التى ترسف فيها جنوب أفريقيا ، لذا فهى تترك فوق الخشبة بعد مغادرة المثلين . وقبل نهاية المسرحية بقليل يتمسرح الحضور الغائب فى صيغ مختلفة : يتم تشغيل شريط تسجيل ويسرد قائمة كاملة بأسماء أولئك الذين ماتوا أثناء احتجازهم من جانب قوات الأمن (: 1985 86) وذلك فى نفس اللحظة التى يغنى فيها مطربو المسرحية النشيد الوطنى لجنوب افريقيا . الأمر ذاته نجده فى خاتمة مسرحية ***جاك ديفيز استنشق الريح Smell the Wind***، وهى خاتمة ذات طابع مسيس بالغ الوضوح . تستدعى المسرحية فى نهايتها الجسد الغائب (الجمعى) للأستراليين السود ، وذلك عندما يسرد مينا Meena قائمة تضم عدد هائل من الإستراليين الأصليين الذين قتلوا عل مدار مائتى عام من استيطان البيض . ويكفى طول هذه القائمة لأن يصيب الجمهور بالصدمة، وذلك أن الحضور المتراكم للأجساد التى تستدعيها القائمة يخلق صورة مؤثرة تعبر عن همجية الإمبريالية. وفى الوقت ذاته فان هذه الأجساد غير المرئية تهيم - مثل نظائرها الجنوب أفريقيين - فى فضاء الخشبة بشكل سريالى وهى بذلك تراوغ العين الإمبريالية التى تحاول اقتناصها وترفض أن تتحدد داخل إطار من قبل السلطة العقابية الإمبريالية وهنا يخترق الروح / الجسد الغائب أجساد الشخوص الفعلبة، الذين تجمعوا لينتحبوا على موتاهم . ومن خلال هذا المزج المعقد للحضور والغياب يقدم ديفيز تجسيداً للطبيعة الأصلية الاسترالية المعاصرة بشكل غاية فى التأثير.

أجساد متحولة

إن الحضور القوى للجسد ما بعد الكولونيالى المسرح رغم تشوهاته يوحى بأن الوجود الجسدى يمكن أن يمثل إستراتيجية غاية فى الفعالية والإيجابية فيما يتعلق

بمسرحة مسألة مقاومة الإمبريالية . إن التجسيدات التقليدية مثل الطقس والكرنفال يمكن أن تساعد فى بعث وتوحيد الجماعات رغم كل أشكال العجز والتشظى والتفكك التى تعانيها الأجساد الفردية . ونحن نزعم أن الذات المستعمرة colonised لا تملك إحساسا كاملاً أو مكتملاً بالذات وإن كان ذلك هو الهدف اليوتوبى للأجساد / الثقافات التى عمدت الإمبريالية الغربية إلى تشظيتها. إن الذاتية المتجزئة او المتشظية تعكس العديد من العناصر المتصارعة التى تحدد معالم الهوية ما بعد الكولونيالية، بينما قد تؤدى المحاولات التى تسعى إلى إحراز ذاتية مكتملة إلى التأكيد على مجموعة الدلالات المحدودة التى تنطوى عليها ثنائية المستعمر coloniser / المستعمَر colonised وهى ثنائية تحرز الإمبريالية من خلالها السطوة والسيطرة على الجماهير غير المتحضرة . وهكذا يمكن النظر إلى الذاتية المتشظية وعلى عدد من المستويات - باعتبارها أكثر تمكينا وليس أكثر تعجيزاً . إن كانت الإمبريالية تسبغ على المستعمِر والمستعمَر أدوارا تحدد كيفية إدارة القوة، فإن تشظية الذات الكولونيالية إلى كيانات عديدة ومتباينة يمكن هذا الذات من الخروج خارج دائرة التعجيز (انظر Bhabh 1984 and 1990) ويبعد هذا الفصل كل من المستعمِر والمستعمَر عن الوضعيتين اللتين تم تسكينهما فيهما ألا وهما القوة والوهن . وعوضا عن الثبات والواحدية تتشظى الذات فى كل من الوضعيتين وتتعرض للإزاحة، والأهم من ذلك أن الذات فى كل من هذين الوضعيتين تملك القدرة على التشظية والإزاحة. وهذا يعنى أن العلاقات المتداخلة بينهما يمكن اعادة تقييمها فى ضوء فعالية قوة التفاوض negotiation وليس الصياغة الجوهرانية لهذه العلاقات، وهو ما يتيح إمكانات جديدة للتعبير . إن الذاتية المتشظية عندما تعمل فى اتجاه مناقض لسياسات الهوية الاستبعادية، فإنها تسمح بإدراك العديد من العوامل التى تحدد الذات المستعمرة Colonised فى صيغتها التوفيقية Syncretic.

يتناول المسرح ما بعد الكولونيالى هذه القضية بأشكال عدة، ومن أهمها تقديم راوى يتمسرح فى الوقت ذاته فى هيئة ممثل مختلف. وتتضمن هذه الاستراتيجية أن تتجسد الشخصية الواحدة بطرق متعددة، بل وفى فضاءات متعددة . يقدم لوى نادرا فى مسرحيته صيف الغرباء (1992) *Summer of The Aliens* الرواى"لويس" وهو يراقب نفسه عندما كان فى الرابعة عشر . وفى بعض الأحيان يتفاعل الممثلان خصوصا عندما يرغم الأكبر ذاته الأخرى الأصغر على مواجهة حقائق مؤلمة أو أداء مهمة ما بشكل مختلف . وهذا التدخل المتكرر فى حياة لويس الصغير يمثل جزءاً من عملية تحقيق الذات، لأن الذاتين المنفصلين هنا ونتيجة لتفاعلهما يقتربان من أحدهما الآخر أكثر فاكثر حتى يصبحان وحدة واحدة على الشاكلة ذاتها. تدور أحداث مسرحية ***فكر فى حديقة*** (1991) ***Think of a Garden*** لكاتبها John Kneubuhl الذى يمركز ذكريات رجل فى الأربعين من عمره حول أفعال وسلوكيات ذاته وهو فى العاشرة فى صاموا الغربية . ومن خلال استخدام اثنين من الممثلين لأداء نفس الدور تقسم هذه المسرحيات الأدوار / الأجساد وذلك حتى تعرض الكيانات المتعددة التى تتشكل الذات الاجتماعية والشخصيات المتباينة والمتعدد التى تتجلى الذات من خلالها ولا تعبر هذه الذاتية المتشظية عن فصام الشخصية بقدر ما تذكر المتفرجين بأن التجسيدات النمطية للذات الكولونبالية الاستاتيكية والأحادية البعد ليست سوى تجسيدات محدودة وفى اللحظة التى يحضر فيها كل من الجسد والذات بجوانبها بينهما المتعددة والمتغيرة تصبح عملية التمثيل أكثر تنوعاً وأكثر استعصاءً على النمذجة، وهو أمر إيجابى تقدم Christina reid فى مسرحيتها ***حسناء مدينة بلفاست*** (1988) ***The Belle of the Belfast City*** الذوات الماضية للشخوص (والتى يتم استدعاؤها من خلال الذكريات والصور الفوتوغرافية) من خلال أداء ممثلين كبار سناً أى أن الصور الفوتوغرافية المتجسدة تمثل فلاش باكات أكثر منها شخصيات متشظية ومع ذلك تنشطر أجساد الشخوص لأن الشخصيات الأصغر الخاصة بها تختلف عن

الذوات الناضجة التى نجدها فى الحالة الحاضرة للمسرحية وليست هذه بالاستراتيجية الاستثنائية التى تستخدم فى الإيحاء بمرور الزمن ولكن إعادة الصباغة المستمرة لوضعيات الذات تبرز تميز الجسد عن المبتنيات المنمطة المعبرة عن جوهر الذات الأيرلندية . كذلك فان إضافة عامل العرق فى حالة Belle (حيث إنها تعود إلى أصول مختلطة) يؤكد على حضور الجسد المتعدد على الخشبة .

تعتمد المسرحيات على ممثلين متعددين بغية تحدى منظور المتفرج، وذلك من خلال تجسيد شظايا الجسد وتحويل الفعل و / أو مركز البؤرة البصرية. على النقيض من ذلك تركز المونودراما - وهى صيغة شائعة الاستخدام فى المسرح ما بعد الكولونيالى - على شخصية واحدة مؤدية تعبر عن عملية التشظى من خلال إحدى منهجين فى ابتناء / تفكيك الذات . أولاً قد يلعب الممثل الواحد شخصية واحدة تتجسد من خلال شخوص عديدة أو أن يؤدى الممثل شخوصا متعددة قد تطرح - أو لا تطرح. للجمهور ذوات مختلفة . يعبر النوع الأول من المونودراما عن الذاتية المتشظية لشخصية واحدة وهو ما يجعل تحولات الجسد المؤدى طفيفة نسبياً بينما يتشظى الممثل فى النوع الثانى إلى عدد من الذوات، وعادة ما تتطلب هذه العملية تحولات راديكالية خصوصا عندما يتبدل الجسد عبر فئات تصنيفية من قبيل العرق والهوية الجنسية . أى أن مجال الذاتية المتشظية يتجسد على مستوى مختلف من مستويات نص العرض فى كل حالة، وهو ما يؤثر بالضرورة على التلقى الجماهيرى وعلى وجه العموم يمكن تطبيق نماذج التلقى الجماهيرى الطبيعى naturalistic على مونودرامات الشخصية الواحدة بشكل أسهل من تطبيقها على تلك المونودرامات التى تمنح الحضور الدرامى للعديد من الشخصيات والتى تبرز بشكل واضح الفجوات بين الجسد المؤدى والذات المؤداة فضلا عن دور المونودراما فى إعادة تقييم حدود الجسد تشكل المونودراما وسيطا جوهريا يمكن من خلاله استكناه الذاتية ما بعد الكولونيالية لأن المونودراما تكاد تكون دائماً قائمة على

السيرة Biographical أو السيرة الذاتية . تستخدم النساء على وجه الخصوص هذه الصيغة الدرامية لانها تناسب التعبير عن هوية غالباً ما تتعرض للتشظي من خلال خطابات عدبدة. إن الحرية التى تتيحها الخشبة العارية، مع الوحدة (بغض النظر عن حضور الجمهور) تدفع المؤدى الذى غالبًا ما يكون هو أيضًا الكاتب) إلى التعبير عن أجزاء من ذاته / ذاتها التى يخفيها فى الذات تبرز المواقف العامة الأخرى ان الذوات المتنوعة الى تؤدى المونودراما إلى توليدها تساعد على إعادة تحديد الذات الهوية بينما يتحول الجسد الى ذات جديدة مختلفة .

تقدم Stella Kon فى مسرحياتها ***Emily of Emerald Hill*** تفاصيل حياة سيدة سنغافورية فى كافة الأدوار التى قامت بها كأم وزوجة وإبنة وموظفة، وصديقة . تستخدم هذه المونودراما الصوت والمواقف الحركية هذا فضلا عن العلاقات المكانية، وذلك لإبراز التحولات فى شخصية إميلى . على الرغم أن المسرحية تنتمى إلى المسرح الطبيعى الى حد ما الا أنها ترفض اتاحة وضعية المشاهدة البسيطة . وتبرز بدلا من ذلك أطرها الميتامسرحية الخاصة من خلال موتيفة لعب الأدوار توجز Jacqueline Lo المستويات المختلفة للعرض / التلقى قائلة :

> تتمركز شخصية إميلى حول مفهوم الرؤية seeing وموضوع الرؤية being see ويتم تذكير الجمهور بمستويات الانعكاس المتعددة عند أى لحظة فى العرض .. ونحن ندرك وجود شخصية إميلى المتجاوزة metacharacter التى تعى تماماً النظرة الفاحصة التى تتلقاها من أولئك الذين يلعبون دورا فى حياتهما (بما فى ذلك الجمهور) وهى بالتالى تقوم بفحصهم واستنكاهم جميعاً لتخلق شخوصا متباينة تتناسب مع حاجاتهم الجمعية.

(992 : 126١)

تحاول مسرحيةKon إجمالا زعزعة مفاهيم من قبيل الذات الأحادية، وذلك من خلال مسرحة الطرائق التى ينقش من خلالها الجسد ويتحول داخل شبكة العلاقات المتفاعلة التى تضم الممثل والشخصية والجمهور . يتبع George Seremba فى مسرحيته ***تعال أيها المطر الطيب*** (1992) ***Come Good Rain*** نفس المنهج مستخدمًا جسداً واحداً متحول دائما ليقدم من خلاله الذوات المتعددة لشخصية چورچ : الراوى والابن والطالب جورج بوانيكا ، والكاتب الساخر السياسى، المنفى فى كينيا ، والمعلم، والمعارض السياسى، والسجين الذى ينتظر الموت والهارب من المقبرة التى يدفن فيها المنفذ فيهم حكمالاعدام، والكاتب المسرحى المنفى الذى يعيش فى كندا إلا أن جورج فى هذه الحالة يلعب دور الراوى وشخصيات أخرى، لذا فالمسرحية تجمع بين نموذجين من المونودراما . والجسد المؤدى هنا يقاوم كافة أشكال النمذجة categorisation من خلال إعادة تجسيد كافة طرائق التمثيل representations المحتملة للذات الكولونيالية الأوغندية.

تهدف المسرحيات التى تستخدم ممثل واحد فى تجسيد شخصيات متعددة عادة إلى إحداث سيولة فى الفعل الدرامى وتغييرات فى الأدوار وذلك بغية التأكيد على أدائية الجسد، وإحباط رغبة المتفرجين الذين يرغبرن فى وجود ذات أحادية ثابتة تعتمد مسرحيتى سقوط الحية، والمشى باستخدام العصى التى كتبهما كل من sarah cathcart , andrea lemon واللتان قامت بأدئهما sarah cathcart وحدها - تعتمد هاتان المسرحيتان على مسرحة الموقع المكانى والحركة، والتعديلات اللغوية، والشفرات الموسيقية وذلك للدلالة على التحويلات فى الشخصية . إلا أن هذه الشخصيات لا يمكن التمييز بينها عل نحو كامل. لأن جسد الممثلة يحمل دائماً أثار الشخصيات الأخرى . تجسد كل مسرحية ما يقرب من خمس سيدات مختلفات، وكما يظهر من تجسد cathcart لشخصياتهن المختلفة فإنها تقدم لنا تمثيلات متعددة للنساء الأستراليات خصوصا فى مسرحية سقوط الحية التى تستعرض لنا بشكل متساو

شخصيات ذات أعمار مختلفة ومنهم امرأة إسترالية أصلية، ومهاجر يونانى . تنتهج margo kane فى مسرحيتها Moonlodge (1990) نفس المسار، وإن كان تركيز السردية هنا يقع على شابة كندية من السكان الأصليين والتى تؤدى أدوار أخرى متعددة (لرجال ونساء على السواء) بينما تعكس لنا عن أسفارها ووعيها الاجتماعى والثقافى الذى خلفته هذه الأسفار فيها . وتؤسس المسرحية توتر أدائى متعمد بين Agnes وهى الشخصية المحورية والشخصيات الأخرى المتعددة التى تجسدها kane على الخشبة وهذه المسرحيات تستخدم الخشبة على نطاق واسع لذا نجد جسد الممثل الواحد وهو يشغل كافة المواقع المكانية فى لحظة ما . والجسد هنا يكتسب شكلاً أكثر إتساعاً وطواعية من ذلك الجسد الذى ينحصر لحما ودماً داخل حدود الدور كما يفرضه المذهب الطبيعى Naturalistic . وهذا التوسع فى حدود الوجود الجسدى لا يحوز للذات ما بعد الكولونيالية فضاءً مسرحيا وبالضرورة فضاءً ثقافيا فقط، وإنما يعبر عن هويات هذه الذات الممتدة، والمرنة، ويؤكد الاستخدام الإستراتيجى للشكل على التحكم فى صياغة الجسد على خشبة المسرح، ذلك فى الوقت الذى تتطور فيه الذاتيات المتشظية والمتعددة إلى مجالات من شأنها أن تقوض ثنائية المستعمر Coloniser المستعَمر Colonised .

تتضمن الأشكال التحولية الأخرى التى تتحدى بوليطقا الجسد التقليدية الخاصة بالمسرح الغربى شخصيتى الساحر والحالم . بينما يقوم الساحر الأفرو كاريبى Ananse (والذى ترجع أصوله الى تقاليد الأنانسى الغانية) عادة بتمثيل مقاومته وتقويضه من خلال اللغة، فإن الساحر الهندى - الأمريكى يميل إلى تجسيد Embody القوة التقويضية الإيحائية) على الأقل داخل السياقات المسرحية [٢٠] تحتفظ هذه الشخصية السحرية بالطاقة الروحية الخاصة بجماعتها الأصلية، وهو تؤدى حسبما يقول daniel david وظيفة المؤالف harmoniser وذلك رغما عن و"بسبب" ميل هذه الشخصية

إلى خلق الفوضى و / أو المشاركة فى فعل مسيء على نحو عمدى)١٩٩٤) .

تستعصى شخصية الساحر على كافة النماذج التقليدية بما فى ذلك التراتيبات الجسدية التى يتأسس عليها كافة أشكال التمييز وتكسر شخصية الساحر الخنثوية – التى هى ليست بالذكر أو بالانثى – التصورات الثنائية الخاصة بالهوية الجنسية، ومن ثم ترجيء أنساق السلطة القائمة على الهوية الجنسية، ولا ترجيء إليها.وتتجاوز هذه الشخصية أيضا القسمة الثنائية بين الإنسان / اللاإنسان، إذ تتجسد، أحيانا فى هيئة حيوانات [٢١] أو أشكال طوطمية اخرى، أو تتحول إلى شخصيات من العالم الخارق للطبيعة . يتسم جسد الساحر بالتحول فى الشكل وعدم التحدد ، ومجاوزة الزمن وعدم القابلية للتدمير، ومن ثم فهو يملك شخصية مثال يمكن من خلالها تقديم الجسد المسرح للذات ما بعد الكولونيالية . إن تحولات الساحر فى العرض غالباً ما ينبغى علبها الفعل الدراسى.كما أنها تؤدى إلى/ تعبر عن التجديد الروحى لكل من الجماعة المتخيلة، والجمهور على نحو فاعل . بالإضافة إلى ذلك تتحدى هذه التحولات النماذج التقلبدية للفرجة ذلك أن الساحر الذى يظهر ويختفى يجوب الخشبة ويشغل كل مساحة على المستوى المادى، والنفسى وذلك حتى يراوغ كل مرئى .

يعيد Moses صاغة خرافة أورفيوس و يورديس فى مسرحيته Coyote City (1988) والساحر هنا يتخذ هيئة رجل ميت وهو Johnny الذى يمثل جسراً بين الروح، العوالم الإنسابنة لا يظهر هذا الساحر لبقية شخصيات المسرحية، وإن كان يتجسد بشكل واضح للجمهور باعتباره الهندى المتغرب ثقافيا والذى يسكن حانات تورنتو الحضرية . وبدلا من أن يمثل جونى الصورة النمطية فان حضوره / غيابه الذى ينطوى على مفارقة يتحدى المتفرجون، ويدفعهم إلى التفكبر حول الطرائق التى يتم بها تناول السكان الأصلبين وإظهارهم او إخفائهم فى الثقافة السائدة . فى مسرحيات أخرى كتبها كتاب كنديون أصليون يتحول الساحر باستمرار إلى شخصيات من الماضى

السردى الأساطير أو من توهمات الشخصيات من أكثر الامثلة التى تنطوى على مغامرة مسرحية، هو ما يحدث فى مسرحية Highway شفاة ظامئة، والتى تصدر فيها فاعلية nanabush المتجاوزة عن حضورها الجسدى الهادر، وجسد الساحر هنا لا يحول فقط الخبرة الأصلية - كما ذكرنا سلفاً بالارتباط مع مشهد الاغتصاب - وإنما ينتهك عدد من المحرمات الاجتماعية / المسرحية عندما تظهر Nanabush عارية او جالسة على المرحاض غير عابئة بالنظرة المرتبكة للجمهور . ومثل هذه الإيماءات تمزج بين وضعية الذات المفعولة abjectivity والصورة الجنسية المبالغ فيها لزعزعة النظام الاجتماعى لكل من جماعة الرجال المسرحة على الخشبة وجماعة الجمهور التى تشاهد المسرحية . تشغل الساحرة موقعاً (شرفة كبيرة) فوق بقية الفعل الدرامى، وهى تتحكم بشكل واضح فى العرض بجملته تماماً مثلما يتحكم محرك العرائس فى عرائس الماريونيت ويحركها .

أيضاً فإن الحالم الأسترالى الذى ينتمى إلى السكان الأصليين هو روح تملك القدر ة على التحول . ويصاحب هذا الحالم دائما عصى الايقاع والموسيقا وهو يظهر فى هيئة راقص رجل لا يظهر فقط إلا للجمهور وبعض الشخصيات المختارة ويمثل هذا الحالم الماضى ما قبل الاتصال (عندما كانت التقاليد، والقوانين والمحرمات بمنأى عن تدخل المجتمع الأبيض) يبرز دراميا تحطم الثقافة الاسترالية الأصلية وهو ما حدث منذ الاستيطان الأوروبى إلا أن هذا التأكيد على الماضى لا يعنى ان هذا الحالم قد تثبت فى الزمان والمكان، وإنما هو شخصية مجاورة للزمن، ويتموضع خارج وضد النزعة الأمبريقية الغربية المحددة والمكممة quantifiable يجسد الحالم أدائياً موروث السكان الأصليين ذلك أنه يرتدى ملابسه ويحدد ملامحه (باستخدم طلاء يستعمل فى المواسم فى العادة) بشكل يجعل منه أيقونة ثقافية تدل على هوية الأستراليين الأصليين ومثل الساحر فى أمريكا الشمالية يؤدى الحالم الإسترالى بشكل ينطوى على مقاومة

وتقويض وذلك فى الوقت الذى يفوض سطوته على كافة مساحات الخشبة، وتؤكد رقصته على الحضور المتعين لماضى الأستراليين الأصليين وذلك رغم الزحف الغربى على الزمان والمكان الأصليين indigenous يضع Davis فى مسرحيته ***الحالمون*** الشخصية الروح فى مكان المركز لتؤدى هذا الغرض : على الرغم من بروز الجسد الواهن للعم Worru على مستوى الفعل الدرامى الواقعى فإن جسد الحالم المتحول يؤسس إطاراً سرياليا يؤكد على رسوخ ومقاومة الثقافة الأسترالية الأصلية . وفى بعض الأحيان يقوم هذا الحالم بشكل مؤقت ببث قوة خارقة فى جسد الإنسان المريض والواهن وتقدم Sally Morgann ففى مسرحيتها (1992) ***Sistergin*** على سبيل المثال مشهداً يقوم فيه الحالم بتمكين إمرأة أسترالية أصلية طريحة الفراش من الرقص فى طرقات المستشفى وفى حركة قوية تتجاوز حدود جسدها الذابل . وتخترق محاولات هيكلة جسدها داخل النظام الطبى الغربى.

وعلى الرغم من أن أرواح الماورى ذات ملامح أقل تحدداً بشكل لا يسمح لها بالتشخص الا أن لهم حضورهم الواضح فوق خشبات المسارح النيوزلندية وهكذا فإن الروح Rong التى تشرف على عملية نقل الأرض من حوزة الماورى الى ملكية الباكيها فى مسرحية موت الارض ***Rore Hapipi*** لا يراها سوى الجمهور فهذه الروح تؤدى أدوار الضمير، والراوى، والصوت المنشق الذى يوصل للجمهور دلالة عملية بيع الأرض. كذلك يقدم لنا Hone Tuwhare فى مسرحيته فى ***البرية دون قبعة*** العديد من الممثلين الذين يتجسدون فى هيئة تماثيل / أرواح محاربى الماورى الذين فقدوا اسماءهم على مر الزمن وتحت تأثير ثقافة الباكيها وحضور هؤلاء الاراوح يبث الحياة فى شبكة العلاقات داخل الجماعة كما يبرز ضياع سلسة النسب التى كان يتم الاحتفاظ بها من خلال النقل الشفاهى . إن التجسد الكامل لتماثيل الماورى على الخشبة يدل على أكثر من مجرد تواجد الممثلين الأصليين فى دائرة مسرحية كانت السيطرة فيها للبيض : إن أجساد الماورى لها أيضا تاريخها وروحانيتها الخاصة بها

يغير الجسد المتحول نفسه (هنا كما فى العديد من نصوص العروض مابعد الكولونيالية) إلى العديد من الأشكال التى تساعد على إعادة صياغة أنظمة التمثيل الإمبريالية، وتطوير صور الهوية على نحو أكثر وضوحًا، وأكثر اشتمالاً على الخصوصية الثقافية .



"مايكل فولر يودى دور الحالم فى مسرحية الحالمون لجاك ديفيز

أجساد راقصة

تتمسرح تحولات الجسد مابعد الكولونيالى- فى العديد من الحالات- من خلال الحركة الإيقاعية التى نجدها فى الرقص، والتى تبرز الجسد المؤدى. وقد ناقشنا سلفًا الطقس، والكرنفال فى هذا السياق. وتمدنا شخصيات الأرواح المتعددة فى المسرح الأصلى بأمثلة أخرى دالة على عروض مسرحية تبلغ أعلى درجات التجسد، والتى غالبًا ماتأخذ شكل من أشكال الرقص؛ وللرقص عدد من الوظائف الهامة فى الدراما، وذلك باعتباره نشاط مشفر ثقافيًا : فالرقص لايركز فقط نظر الجمهور على الجسد/الأجساد المؤدية ، ولكنه يلفت الانتباه أيضًا إلى العلاقات المكانية بين الشخصيات، والمتفرجين، وملامح الديكور. إن الرقص عندما يحول الاهتمام عن أنواع الشفرات الأخرى المكانية، والحركية، واللغوية، فإنه يعيد التفاوض حول الفعل الدرامى، والنشاط الدرامى مؤكداً على جسدية الممثل، خصوصًا عندما تكون هذه الجسدية ذات مدلول ثقافى . يمثل الرقص شكلاً من أشكال النقش فى المكان، ومن ثم يمثل طريقة فعالة فى تشخيص- ومعارضة- الأبعاد المكانية للإمبريالية الغربية. تتيح الحركة النسقية للرقص أيضًا الفرصة لتأسيس سياق ثقافى، خصوصًا عندما تتحدى الرقصة المنفذة على الخشبة معايير المستعمر coloniser. وبهذه الطريقة يستعيد الرقص الذاتية مابعد الكولونيالية، وذلك من خلال وضع صيغ تمثيل الذات التقليدية غير اللغوية فى مكان المركز. وعندما يتموضع الراقص داخل النص الدرامى فإنه غالبًا ماينزع عن الممارسات الإدلالية للمسرح سمة الطبيعية denaturalises وذلك من خلال تقويض تسلسل السرد و/أو النوع الفنى genre. وهكذا يلفت الرقص الانتباه إلى ابتنائية constructedness كافة أشكال التمثيل الدرامى، وهو مايعنى إمكانية استخدام الرقص كأداة تغريبية بالمعنى البريشتى [٢٢] ويدفعنا هذا الطرح إلى تحليل عملية التشفير الأيديولوچى للرقص، وهو مشروع له أهميته الخاصة فى نقد النصوص

مـابعد الكولونيالية . إن كان الرقص يشكل مجازاً مباشراً معبراً عن ثقافات معينة، فـإنه - مع أشكال حركية أخرى- يمكن تجسيده بحيث يحمل دلالة عميقة فى ذاته ولذاته.

يضع عدد من المسرحيات الرقص فى مكان المركز على مستوى التيمة فضلاً عن مستوى الأداء. فى صورة قوية وفاعلة ومعبرة عن التنوع الذى يتسم به المجتمع فى جويانا يفتتح Ian McDonald مسرحيته الرجل الجوال ***The Tramping Man*** بجمهور من الراقصين الذين يبثون فى العرض بحضورهم على الخشبة طاقة تتوالى وتستمر عبر المشاهد الطبيعية التالية. ومثل المسرحيات الكاريبية الكرنفالية الأخرى يقدم هذا النص الرقص ليس باعتباره تعبيراً عن الفردية، وإنما باعتباره قوة جسدية واجتماعية تهدم التراتبيات ، وإن كانت فى نفس الوقت تبرز خصوصية المشاركين المختلفين فى الرقص. على الرغم من اختلافات الراقصين فيما يتعلق بالعرق ، والطبقة والمهنة، والهوية الجنسية، والعمر، فإنهم يعبرون عن رؤية للوحدة، وإن كانت يوتوبية الطابع وليس من المستغرب إذن أن يشكل هؤلاء الراقصون تهديداً للسلطات الحاكمة والذين تعتمد قدرتهم على الحفاظ على الحكم على وجود التقسيمات، والصراعات الاجتماعية. ينظر أصحاب السلطة إلى الرقص باعتباره تلبساً Possession له القدرة على العدوى: فهو يغزو الجسد، ويزيح أنساق السلوك المعيارى، ويتجاوز كافة أشكال اللياقة. ومثل هذه النزعة الفوضوية قد تشكل- بالنسبة للذات المستعمَرة colonised قوة تحريرية خطيرة، وهذا مايتبدى فى اللحظات الختامية لمسرحية McDonald عندما يتيح جمهور الراقصين المجال لوجود مذبحة دموية. يبتنى هذا المشهد الرقص باعتباره غير قابل للانفصال عن الحياة ذاتها ، لذا فعندما يتوقف الرقص تنسرب الطاقة من الجماعة المتخيلة، ومن نص العرض. فى هذه المسرحية القصيرة، والمستفزة يقدم McDonald احتجاجًا قويًا ضد ذلك النظام السلطوى الذى يعجز عن فهم التعبير

الجسدى أو تكييفه وتمثيله.

يعمل الرقص على تشفير الهوية من خلال الحركة، وهو بذلك غالبًا مايشكل نمطًا من أنماط التمكين empowerment بالنسبة للشخصيات المقهورة، خصوصًا عندما يحاولون تجسيد ذواتهم من خلال اللغة، فتكون النتيجة أن تفقد هذه المحاولات فاعليتها بسبب فرض لغة غريبة عليها. يشهد الاستخدام الواسع النطاق للرقص فى الدراما الأصلية على قوتها التواصلية، وقدرتها على التقويض. إلا أنه من الأهمية بمكان هنا أن نتذكر أن الرقص- مثل اللغة- لايوجد فى الفراغ؛ فهو دائمًا مايتأثر بأنظمة علامات مسرحية أخرى (مثل الملابس)، كما يتم تأويله وفقًا لتحيزات أيديولوچية. أيضًا تخضع أشكال الحركة المستخدمة في العرض للتغير عبر الزمن ونتيجة للخبرة، وذلك على المستوى الثقافى الأوسع، وعلى المستوى المحلى الخاص بالمسرح. إن أساليب الحركة التقليدية- داخل السياقات مابعد الكولونيالية- غالبًا مايتم تهجينها بالأشكال والصيغ الغربية بشكل يصبح معه الرقص المقدم على المسرح عملية فنية متمسرحة أكثر منه مجرد فن "تقليدى" متشيىء. ولايعنى ذلك أن مثل هذه الحركة لم تعد تمثل استعادة الموروثات الثقافية، أو أنها أصبحت علامة على المثاقفة acculruration؛ وإنما تعبر هذه الأشكال الراقصة الهجينة عن هوية متعددة الأوجه تأخذ الموروث فى الاعتبار، ولكنها ترفض أن تنحصر تحت علامه "الأصالة" .

وتعد مسرحية ***Bran Nue Dae*** مثالاً واضحًا لمسرحية معاصرة تتناول حياة الأسترالببن الأصليين، وتتجنب منح وضعية مميزة لما يسمى أشكال الرقص الخالصة pure، وذلك على حساب الأشكال الهجينة أو التوفيقية. ولايقدم نص العرض الديسكو الحديث، وموسيقى الراب، وغيرها جنبًا إلى جنب مع رقصات الكوروبورى والباليه الكلاسيكى فقط [٢٣]، وإنما يقوم أيضًا بتكييف هذه الصيغ الراقصة، وتقديمها فى أشكال بارودية parodic؛ وفى الوقت ذاته يتم ادخال أساليب جديدة

تؤدى إلى تكثير التجسيدات المشفرة للجسد. تقدم كل الشخصيات ذواتها (حتى رجل الشرطة الأبيض) من خلال الرقص، وهو مايؤكد أهمية الحركة فى تشكيل الهوية ، إلا أن عملية التهجين تلك تضمن عدم تقديم الصيغ الحركية الأوروبية أو الأسترالية الأصلية باعتبارها أنظمة مغلقة؛ فوجود اتجاه نحو النقد الساخر من خلال الصورة، وخصوصًا من جانب الراقصين الغربيين يكشف أيضًا عن وجود تيار معارض ضمن أبنية الهيمنة ذاتها. حتى الراقصون القبليون يتم تجسيدهم بشكل من أشكال السخرية، ولكن لأغراض مختلفة تمامًا: فرقصة الكوروبورى- على سبيل المثال- لاتمسرح باعتبارها علامة على الهوية السوداء بقدر ماتصبح وسيلة لإدراك الطرائق التى تم النظر من خلالها إلى الجسد الأسود الراقص فى خطابات المسرح، والسينما، والسياحة على وجه الخصوص، ويتم ذلك من خلال محاكاة ساخرة واعية بالذات. تستخدم المسرحية- إجمالاً- الرقص لإبراز حيوية شخصياتها الذين يشكلون معًا الجسد الجمعى المعبر عن الهوية الأسترالية الأصلية المعاصرة، كما يعبرون أيضًا عن مفهوم/هوية تظل دائمًا قابلة للتفاوض داخل إطار نص العرض.

يشكل الرقص وسيطًا قابلاً للإعداد والتغير، ومن ثم فهو يتيح فرصًا خاصة لمسرحة الجسد بطرائق مختلفة؛ فقد تغيرت دلالة العديد من أشكال الرقص فى جنوب أفريقيا بشكل ملحوظ، وهو مايتضح من رقصة الـ gunboot، والتى تعد هى ذاتها كيانًا هجينًا، وأثرًا من آثار الآبارتهيد. يقول Glasser فى الإشارات المسرحية الخاصة برقصة الـ gumboot فى مسرحية ***King Kong*** (1939):

> *كانت هذه الرقصة فى الأصل إحدى رقصات قبيلة الزولو؛ وكانت تمارس سرًا من قبل تلاميذ مدرسة تابعة لإرسالية بالقرب من Durban، وفى وقت لم يكن مسموحًا فيه بأداء هذه الرقصات القبلية.وفى النهاية عرفت هذه الرقصة طريقها إلى Durban وأصبحت الرقصة المفضلة لدى عمال*

السفن الذين كانوا يؤدونها بأحذيتهم المطاطية والتى كانوا يستعملونها لحماية أرجلهم من الحمولات التى تحتوى مواد كيماوية. ونتيجة للمؤثرات الجدبدة التى أضافتها نقرات الأحذية المطاطية حازت هذه الرقصة شعبية كبيرة لدى العمال فى كل مكان خصوصًا فى منطقة Witwatersand حيث تطورت الرقصة داخل تجمعات مناجم الذهب. تنقسم الرقصة إلى عدد من الحركات المنفصلة، لكل منها اسم مثل التحية، ركوب الخيل، والطلقة. ويصاحب الرقصة تغمات جيتار مرتجلة؛ وتستخدم اليوم هذه الرقصة للتعبير عن كافة أشكال التعبير الكوميدية، والساخرة .

(1960:61)

وقامت مجموعة من الفنانين بإعادة صياغة رقصة الـgumboot لتشتق منها شكلاً يتناسب مع مرحلة مابعد الآبارتهيد فى جنوب أفريقيا. وتتكون فرقة Jazzart من مجموعة من عشرين فنانًا لهم خلفيات عرقية وأدائية متنوعة؛ وتعمل هذه الفرقة على المزج بين كافة أشكال الرقص فى عروضها. وفى عام ١٩٩٤ قدموا ثلاثة عروض تشكلت من أساليب أدائية طرحت على مستوى التيمة، والحركة الطرق المختلفة (التى يمكن من خلالها إحراز التماسك الاجتماعى دون محو الاختلافات. من بين رقصات الـ gumboot التى تقوم بين الحين والآخر رقصة حديثة تدور حول قصة حب بين طرفين مختلفين عرقيًا ، وتقتبس هذه الرقصة أشكالاً فنية من المسيرات الكرنفالية، ووسائل الترفية الشعبية التى يرتدى فيها الموسيقيون أزياء زاهية ويسيرون عبر الشوارع خصوصًا فى احتفالات العام الجديد ويتنافسون مع بعض الفرق الكرنفالية الأخرى على جذب انتباه الجمهور . والرقصة الأساسية فى هذه الاحتفالات عادة ماتكون رقصة الـــ gumboot فى صيغة مهجنة، والتى يصاحبها موسيقا بوليرو لـ راڤيل ؛ ورقصة

الـ gumboot عبارة عن صيغة فنية توفيقية ؛ فحتى زخارف الأحذبة المستخدمة فى الرقص تتكون من علب المشروبات المثلجة، وأغطية الزجاجات. إن استخدام بوليرو، فى هذه الحالة أدى إلى توسيع المدى الموسيقى هذا فضلاً عن توظيف أنماط راقصة، وأساليب حركية مختلفة، وهو ما أدى فى النهاية إلى إبعاد الرقصة عن أصولها المرتبطة بعمال المناجم. يعبر أداء فرقة Jazzart لرقصة الـgumboot عن تعقد وحيوية المجتمع فى مرحلة مابعد الآبارتهيد. ومثل هذه الصيغ التوفيقية "الموطنة" غالبًا ماتجمع بين موسيقا الچاز، والموسيقا الكلاسيكية ، والبالية، والرقص الحديث، وحركات الـgumboot التقليدية، والرقص الأندونيسى، والهندوسى؛ وغالبًا مايؤدى هذه الرقصة أجساد متنوعة عرقيًا؛ ومثل هذه الصيغ الراقصة تشكل أداة أدائية قيمة فى جنوب أفريقيا المعاصرة. وإذا أخذنا فى الإعتبار نسبة الأمية الكبيرة فى جنوب أفريقيا ، هذا بالإضافة إلى الاثنى عشرة لغة، سنجد أن الرقص يمكن أن يعبر الفجوة بين الجماعات العرقية المختلفة. [٢٤] وقد اكتسب رقص الـgumboot نجاحًا هائلاً بالفعل، وذلك بعدما قدم فى المسرحية الموسيقية King Kong عام ١٩٥٩، ونال شهرة واسعة، فقدم فى لندن بعد أن قدم فى كافة مراكز جنوب أفريقيا. يقدم Maishe Maponya أيضًا فى مسرحيته الحديثة ***الأرض الجوعى*** ***The Hungry Earth*** (1979) رقص الـgumboot كنمط من أنماط الاحتجاج على القوانين التعسفية.

إن كان الجسد الراقص لايقتصر فقط على الوظائف المشار إليها هنا، فإن هذه الأمثلة تستعرض أهميته بالنسبة للمسرح مابعد الكولونيالى. إن تأويل الرقص باعتباره نصًا فى حد ذاته- وباعتباره جزءًا من السيميوطيقا الكلية للمسرحية- يتيح منهجًا جديداً لفهم الدراما، ويزيح تصورات من قبيل أن الذات لا تتجلى إلا من خلال الحوار اللغوى. وهكذا يتبدى الرقص باعتباره محور صراع فى انتاجه وتمثيله للهوية الفردية والثقافية.. والرقص أيضًا- باعتباره مجالاً للأيديولوچيات المتنافسة- تحرراً فعليًا من التمثيل الإمبريالى، وذلك من خلال ابتناء جسد فاعل ومتحرك "ينطق" الصيغ الجسدية الخاصة به.



فرقة الجاز آرت وهي تؤدي رقصة الجامبوت   كيب تاون ١٩٩٤

أجساد مؤطرة

إن الدلالة التى يقدمها الجسد المؤدى، وكيفية طرحه هذه الدلالة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطرائق التى يتم من خلالها تأطير هذا الجسد، وتقديمه للمتفرج. تمثل الملابس أوضح أشكال التأطير، إذ ترتبط أهميتها بقدرتها على تعيين/إساءة تعيين العرق والهوية الجنسية، والطبقة، والعقيدة، وقدرتها على إظهار الوضعية المرتبطة بمثل هذه العلامات الدالة على الاختلاف . إن المفارقة التى تتصف بها الملابس لما لها من خصوصية من جهة ، وتعددية فى الدلالة من جهة أخرى تجعل منها علامة غير ثابتة مرتبطة بالقوة. أى أن قطع الملبس لها تضمينات خاصة للغاية، ولكنها قابلة للتغير، أو الإضافة أو القلب، مع تغير مرتديها أو الموقف ذاته. ومن ثم تشغل الملابس وضعية معقدة فى الأنظمة السيميوطقية الخاصة بالمسرح : فإن كانت تؤدى وظيفتها البديهية فى تغطية أجساد الممثلين، وتشكل وسيطًا لترسيخ الجو العام، و/أو الفترة الزمنية التى تدور فى إطارها أحداث المسرحية، فإنها أيضًا تمثل دالاً كثيفًا وإشكاليًا، وهو بعد تنطوى عليه الملابس، ولايلقى الكثير من الاهتمام فى الدراما الغربية (الطبيعية).

وإذا تناولنا الملابس من خلال منهج مسيس على نحو مقصود لأدركنا أن حيادها الظاهر يخفى ورائه قوة بلاغية باعتبارها شفرة سيميوطيقية، وباعتبار علاقتها الوثيقة بالجسد؛ ولعل الأهم من ذلك فى سياق المسرح مابعد الكولونيالى هو أن الملابس تجعل بالإمكان تقويض الوضعية الكولونيالية. يمكن أن تشير الملابس- مثلها فى ذلك مثل الرقص- إلى الاختلاف الثقافى دون أن تبرز بالضرورة التماسف الثقافى : على سبيل المثال يتحول الطلاء الموضوع على وجه الحالم فى الدراما الأسترالية الأصلية من كونه غرائبيًا ، ومن كونه آخر إلى عنصر طبيعى داخل سياق المسرحية وقد يكون كذلك خارج المسرح. وفى هذه الحالة يؤدى تقديم الملابس التقليدية وظيفة استعادية، تمامًا مثلما يؤكد استخدام الأقنعة والملابس الطقسية فى الدراما الأفريقية أو الهندية على

مصداقية أنماط العرض فى مرحلة ماقبل الاتصال. ومن ناحية أخرى يمكن إبراز الملبس باعتباره علامة تمثيلية ذات تحيزات خاصة . وهذا المنهج له أهمية مساوية بالنسبة لكتاب الدراما مابعد الكولونيالية على اعتبار أن الخطاب الإمبريالى غالبًا مايستخدم الملابس باعتبارها علامة على الاختلاف لتعيين مستويات مختلفة للإنسان يمكن من خلالها التمييز بين المتحضر والهمجى من خلال الملابس التى يرتديانها. وقد تم التعامل مع هذا الاستخدام المجازى للملابس على نحو معارض، وذلك من خلال التركيز الخاص على الأبعاد الطقسية/الثقافية للملابس، فضلاً عن وظائفها التضمينية.

هناك احتمالات أخرى يمكن أن تلعب الملابس من خلالها دوراً تقويضًا من قبيل ارتداء ملابس مخالفة لجنس مرتديها، أو مخالفة لثقافته؛ فارتداء ملابس الآخر فى العديد من المسرحيات مابعد الكولونيالية يتيح لحظة مركزية يمكن من خلالها إعادة تسييس الملابس، والثقافة، بل وحتى الأجساد. فعندما يرتدى المستعمِر coloniser ملابس المستعمَر فإنه جسده/جسدها يتعين من خلال عمليات التكييف المستمر للآخرية. أيضًا فإن القوة التقويضية التى تنطوى عليها الملابس تتبدى بشكل أوضح عندما ترتدى الذات المستعمَرة colonised ملابس المستعمِر coloniser خصوصًا عندما يرتدى الأول ملبسًا يجعله يتجاوز الوضعية التى تعين داخلها فى إطار التراتبية الكولونيالية. إن ارتداء الملابس بشكل مغاير لثقافة مرتديها يتمخض عن تكوين إستراتيجيات الوعى بالذات، والتى ترمى إلى مقاومة القوة التى تنطوى عليها شفرات الملابس الخاصة بالمستعمِر coloniser. ترتبط الملابس بشكل فاعل أيضًا بتحديد الوجود الجسدى الخاص بالمستعمَر colonised، كما يمكن استخدامها لمقاومة وضعيات الهيمنة التى يمكن أن يشغلها الجسد.[٢٥]

إن المقولة القديمة القائلة بأن الملابس تصنع الرجل (أو المرأة) توظف لإحراز أكبر أثر ممكن لها فى مسرحية ***No Xya*** لديفيد دياموند، وذلك لإبراز الطرائق التى تتحدد بها معالم الجسد بشكل واضح من خلال مايرتديه. أيضًا فإن التركيز على الكيفية التى يتم بها تأويل الجسد من قبل أولئك الذين يسعون إلى فرض سيطرتهم على الجسد المستعمَر يضيف إلى فعالية هذا النص فى نقده للخطاب الإمبريالى.

وعلى المستوى الأدائى تشكل الملابس المراسمية الخاصة ذات الحضور الدائم والمتعلقة بالرئيس Guu Hadixs شخصية فى حد ذاتها، وذلك بتأثيرها البصرى الخاص، وقدرتها على أداء مدى كامل من الوظائف المسرحية وكما يتضح من الحوار فإن رداء السلطة Robe of Power يبدو حيًا بفعل قوة العديد من الرؤساء السابقين،ومن ثم لا ينبغى التعامل مع هذا الرداء باستخفاف (1991:82). وعندما يقوم الممثلون المختلفون بارتداء ملابس الرئيس فإنهم يكتسبون قوى روحية ومادية فى المسرحية كمؤدين، وكشخصيات فى الوقت نفسه. والملابس هنا بطبيعة الحال تحدد الهوية الجسدية، ولاتمثل مجرد شفرة ثانوية أو شيئًا مضافًا للعلامات المتجسدة الأخرى. وعلى مستوى التيمة تقوم مسرحية ***No Xya*** بتجسيد الروابط الوثيقة بين الوظائف الحرفية والرمزية للملبس، وذلك عندما يطلب المرسلون المسيحيون من السكان الأصليين أن يحرقوا ملابسهم التقليدية الوثنية حتى يدلفوا إلى مايسمى بالحضارة (نفس المرجع: p.62). إن تأكيد المستعمرين colonisers على أن الملابس المراسمية تبرز وتؤكد الارتباط مع تقاليد ما قبل التاريخ يظهر بشكل واضح الكيفية التى تستخدم بها الثقافات الإمبريالية الملابس للدلالة على فئات معينه وإبراز الحدود بينهما ، و التأكيد على مستويات التمييز الاجتماعى. ومن ناحية أخرى تمثل هذه الملابس بالنسبة لمجتمع السكان الأصليين قوة إيجابية لأنها تؤكد على الروابط الحيوية مع الموروث.

إن استخدام الملابس ذات الطابع الأوروبى بغرض إدخال الحضارة إلى السكان الأصليين يمثل قضية تم معالجتها غالبًا بشكل يميل أكثر إلى طابع المحاكاة الساخرة. يقوم Robert Meritt فى مسرحيته ***The Cake Man*** بمساءلة الطرائق التى يتم من خلالها تأويل الملابس من قبل أولئك الذين يسعون إلى السيطرة على الجسد المستعمَر، وهو بذلك يؤكد على أن الجسد الأسترالى الأصلى تم أسره واحتوائه باستخدام الملابس الغربية. البطل الأساسى فى هذه المسرحية هو رجل قبلى أسود يتلقى طلقة فيموت على أثرها، ولكنه يقوم من موته فيجد أمامه كومة من الملابس الأوروبية، وبعد بعض التجريب يرتديها، ثم يعيد تسمية نفسه: الأسترالى الأصلى... مصنوع فى إنجلترا (1983:12). وتوضح لنا السردية التالية المصير الذى تؤول إليه هذه السلعة الثقافية فى الحقبة المعاصرة. صورة أخرى من صور الذات الأصلية التى تتعرض للمثاقفة- أو ما تطلق عليه سبيفاك "الاخر المدجن" The domesticated other- نجدها فى الذات المستعمَرة colonised التى يتم استدعاؤها للمشاركة فى أنظمة السلطة الإمبريالية. وفى هذا الخصوص فإن أزياء من قبيل الأزياء العسكرية والشرطية، وأزياء الحراسة لاتخفف فقط من تهديد الآخرية، ولكنها تدل أيضًا على فئات التميز التى غالبًا ماتتقاطع مع التصنيفات الثقافية وتؤدى إلى تعقيدها؛ فارتداء زى رجل الشرطة فى دراما جنوب أفريقيا على سبيل المثال لايجعل الرجل الأسود أبيض، وإنما يبعده من نفس الطبقة التى يندرج تحتها أقرانه من السود. وهذا مايتضح فى مسرحية Percy Mtwa التى تحمل عنوان ***Bopha*** (1985)، وذلك من خلال شخصية Njandini الذى بسبب الملابس التى يرتديها يجد نفسه متموضعًا بين السود والبيض، ومن ثم لاينتمى إلى أى من الطبقتين، وهو ما يعرضه للإساءة من كليهما.

يستخدم العديد من المسرحيات الأفريقية الملابس الغربية للتعبير عن المثاقفة * acculturation بما تنطوى عليه من أضعاف لقيم الموروث. وغالبًا ماتشير هذه الملابس إلى اهتمام مرتديها الشديد بالموضة، والثروة، واحتقاره/احتقارها لكل ماهو أفريقى. ونرى ذلك بوضوح فى مسرحية ***سأتزوج عندما أريد*** ***I Will Marry When I Want*** (1980) للكاتبين Ngugi wa Thiong'o و Ngugi wa Mirii؛ ففى هذه المسرحية يرتدى رجل الأعمال الذى أثرى حديثًا (والذى جمع أمواله من خلال استغلال المزارعين) هو وعائلته الملابس الغربية غالية الثمن ، والتى تعد بالنسبة لشخصية Kiguunda (عامل المزرع الذى يمثل محور الفعل الدرامى) علامة على التظاهر فى بداية الأمر. تتناول هذه المسرحية التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى أحدثها بعض الكينيين الذين يعملون فى ظل المستعمرين البريطانيين؛ وتظهر المسرحية هؤلاء الكينيين الذين حاولوا استغلال الآخرين لمصلحتهم باعتبارهم ليسوا محل ثقة، وغيُر وطنيين، بل وإمبرياليين؛ وارتداء الملابس الغربية اللافتة للانتباه يشكل أحد الدوال الخاصة بهولاء المستغلين. ويحاول Kiguunda التكيف مع أصدقائه الذين جمعوا ثروات جديدة، وحازوا أهمية معينة، فيقبل أن تتم مراسم زواجه على الطريقة المسيحية، وأن ترتدى زوجته Wangeci فستانًا أبيض، وذلك على الرغم من أنهم ظلوا متزوجين لمدة عشرين عامًا . وقد افترض Kiguunda وزوجته أن ملابس الزفاف ستضفى عليهم نفس طابع الغربيين الذى يفضلانه، ولذا فهما لايدركان الموقف السخيف الذى وضعا نفسيهما فيه. الأهم من ذلك أن وضعيتهما الجديدة بين الثقافتين (وهى وضعية يدل عليها ملبسهما) تعتبر علامة على التظاهر الكاذب .

---

* الواضح أن الدلالة التى يحملها مصطلح المثاقفة- كما يقصده الكاتبان- تختلف عن دلالة مصطلح التثاقف interculturalism؛ فالأول يعنى إحراز التأثير الثقافى من جانب طرف واحد، وهو الطرف الأقوى، بينما يعنى التثاقف تبادل التأثير الثقافى بين طرفين ندين دون أن يكون لأيهما اليد العليا، ولعل الفارق الدلالى بين هذين المصطلحين هو ذات الفارق بين مصطلحى "الملاقحة" fertilisation والتلاقح cross-fertilisation . (المترجم)

الأمر نفسه يحدث مع ابنتها غير المتزوجة Gathoni التى تتخدع بالملابس الأوروبية التى يبتاعها لها صديقها الثرى (كما تنخدع بالقوة التى يدل عليها ملبسه غالى الثمن) فتحمل منه فى النهاية. وعندما تنتشر هذه الفضيحة الاجتماعية، يزول سحر المادية الأوروبية بالنسبة لكل من Kiguunda وزوجته، ومن ثم يترادف ارتداء الملابس الأوروبية مع انكار الثقافة المحلية. تتحدى عملية تجاوز حدود شفرات الملبس فى المسرحية (أى قراءة الملابس الغربية باعتبارها غير مقبولة) من خلال التمييز بين أنماط الملبس الأفريقية، وتلك الأوروبية والأمريكية.[٢٦] وهذه الحدود ذاتها تمثل نتاجًا للتغير المستمر والواعى ذلك أن الدلالة المسبغة على علامة الملابس يجب أن تكون دائمًا موضع مراجعة، فما يدل على الثروة والموضة فى مسرحية أو عام ما قد لايكون مقبولاً كذلك فى العام التالى، وهكذا فإن الملبس باعتباره علامة على الجسد مابعد الكولونيالى يتطلب تطوير، وإعادة تقييم دائمين، كما يتطلب التمثيل الحريص للخصوصيات الثقافية.

عندما ترتدى الذات المستعمرة colonised ملابس الثقافة السائدة، فإنها لا تتعرض دائمًا للتأطير من جانب التمثيل الإمبريالى؛ ففى أغلب الأحيان يحدث نوع من التكييف تتغير على أثره شفرات الملابس الجديدة (تمامًا كما تتغير لغة/لغات الهيمنة) أو يتم توظيفها كى تتناسب مع سياقها الجديد. وحتى فى المواقف التى قد توحى بالمثاقفة يحدث دائمًا نوع من الفجوة الفاصلة بين الملابس الغربية، والمستعمَرين colonised الذين يرتدونها خصوصًا عندما تتمخض الملابس عن تعقيد دلالات العرق، والهوية الجنسية بدلاً من إيضاحها. وهنا يمكن للممارسة المسرحية- بسبب ما تحوزه من وضعية تجعلها تتحكم فى شفرات الملبس- أن تستثمر هذه الفجوة لإبراز الجهاز الأيديولوجى للتمثيل ذاته؛ فمسرحية Bran Nue Dae على سبيل المثال تقدم عدداً من الملابس "السائدة"- التى ترتديها الشخصيات الأسترالية الأصلية، وشخصيات البيض- التى تسمح بالتقويض الفاعل للسلطة الإمبريالية من خلال المبالغات البصرية

التى يتصف بها الكرنفال ومثالنا على ذلك شخصية الأب Benedictus الذى يرتدى حذاء يجعل حجمه يبدو هائلاً، كما أن ملابسه الكهنوتيه تتزين بالأوراق التى تلفا فيها الشيكولاته. أيضًا تنتهى المسرحية بقيام طاقم الممثلين بتقديم "تى شيرتات" عليها رسوم تدل على حقوق ملكية الأرض، وهو مايبرز الصبغة السياسية الفاعلة التى يمكن أن تسبغ على الملابس. يبرز الـ"تى شيرت" الذى يظهر حقوق ملكية الأرض مرتين فى العرض على الأقل: فهو يشكل كقطعة ملبس جزء من الرؤية الإخراجية، ولكنه كدال سياسى يذكر بشكل قوى وفاعل بسرقة البيض لأراضى السود، كما يذكرنا بشكل عام ماتعرض له الأستراليون الأصليون من نهب لأراضيهم. تتجسد استراتيجية أخرى من إستراتيجيات الملبس فى مسرحية ***Ktshaa, the Sound of the Ak*** ***(zambuko and Izibuko 1988)*** والتى تدعو إلى حرية السود فى جنوب أفريقيا. تتمثل قطعة الملبس البسيطة التى يرتديها كل عضو من أعضاء طاقم التمثيل من "تى شيرت" مرسوم عليه قارة أفريقيا، وفوقها يوجد رسم لمدفع ماركة AK-47 والكلمة الدالة عليه وهى Ktshaa. وفى هذه الحالة فإن التوجه السياسى الخاص بجماعة من الناس، والذين فرض عليهم مواجهة الصراع المسلح بالصراع المسلح هذا التوجه السياسى ينعكس فى الملابس العسكرية التى يرتديها الممثلون .

تتأطر الذات المسرحية بطريقة أخرى هامة، وذلك من خلال نظرة المتفرج التى يمكن أن تضع الجسد فى وضعية التبعية والخضوع. ينظر gazes الجمهور بالضرورة إلى المشهد المسرحى على الخشبة لكن فعل مشاهدة المسرح هنا ينطوى على نظرة سلطوية، وهى مراقبة الآخر/الآخرين. وهذا النوع من النظرة السلطوية هو مايميز "علاقات الرؤية" looking relations بين المستعمِر coloniser والمستعمَر colonised. وكما يقول Bhabha فإن النظرة الإمبريالية تحدد معالم الذات المستعمَرة باعتبارها واقعًا مثبتًا fixed يمثل الآخر، ولكنه فى الوقت ذاته آخر قابل للمعرفة، والرؤية (1983:23). وهكذا تعيد الإمبريالية - من خلال شبكات التمثيل- إنتاج الآخر

باعتباره موضوعًا للمعرفة/القوة. كيف يتسنى للمسرح إذن أن يمسرح أى نوع من أنواع الذاتية الفاعلة فى حين أن الشخص الذى يملك الرؤية هو الذى يملك القوة؟ تمثل هذه القضية إشكالاً على اعتبار أن الذات المستعمَرة colonised تسلب قوتها من خلال الأنظمة الأمبريالية ذات السطوة واسعة النطاق، ومن خلال سيطرتها اللغوية والمادية. وهكذا تصبح النظر مجالاً للمقاومة مابعد الكولونيالية ؛ وإن كان التمثيل المسرحى يعنى تقويض سلطتها، فالعرض يجب على نحو من أن يشتبك ويصبح طرفًا فى علاقات الرؤية التى يؤسسها.

أخضعت مسألة النظرة gaze للدراسة على نحو لافت فى سياق النظرية/الممارسة السينمائية النسوية، وعلى وجه الخصوص من خلال تحليل Laura Mulvey البارز (1975) للطرائق التى تبتنى بها الكاميرا نظرة فى إطار منتظم مثلما يحدث مع النظرة السينمائية التى ينحصر المتفرج من خلالها داخل نسق الرؤية الذى تطرحه الكاميرا. أما النظرة فى سياقات العروض المسرحية الحية فتختلف ذلك لأن "السيميوطيقا السينمائية"- كما تلحظ Elin Diamond "تستدعى متفرجًا يتم إيهامه بأنه يصنع الفيلم؛ أما السيميوطيقا المسرحية فتستدعى متفرجًا يقوم بمراجعة معنى المشهد المسرحى بشكل دائم من خلال تلقيه الفاعل (1988:88) [٢٧]. وهذه المراجعة لمعنى المشهد فى المسرح مابعد الكولونيالى تنبع (ضمن أشياء أخرى) من محاولة تقويض أو الهروب من (أو على الأقل تخفيف حدة) النظرة المتسلطة للمستعمِر coloniser إزاء المستعمَر colonised. ومن ثم فإن الطرائق التى يركز بها الحدث المسرحى هذه النظرة تعد شديدة الأهمية. وغالبًا مايكون الجسد- وليس الكلمات- هو الذى يلفت انتباه الجمهور ونظرته؛ والجسد النشط والمزين على وجه الخصوص (أى الجسد المتحرك، والراقص و/أو الجسد الذى يرتدى ملابس معينة) هو الذى يولد اهتمامًا مباشرًا. أيضًا فإن مسارات الرؤية التى يطرحها الديكور والتصميم العام لقاعة المشاهدة (بالمقابلة مع عدسات الكاميرا الأكثر وضوحًا وتحدداً فى السينما) تسهم أيضًا بشكل عميق فى

توجيه نظرة الجمهور .

تقوم مسرحيات مابعد كولونيالية ونسوية متعددة بمساءلة نظرة الرجال (والنساء) إلى الجسد الأنثوى المتمسرح، وذلك فى محاولة للحول دون استهلاك الجمهور (السائد) والسهل للمنظر المسرحى. تبحث Djant Sears فى مسرحيتها (1987) ***Africa Solo*** القضايا المتعلقة بالجسد والنظرة والقوة، هذا فضلاً عن استكناه مسألتى العرق والهوية الجنسية فى محاولة منهما لإيجاد حيز يسع هويتها السوداء فى إنجلترا وكندا تملك Djanet– الشخصية المحورية وتصبح موضوعًا للفحص داخل المجتمعات التى تضم داخلها أغلبية بيضاء. تتحول Djanet فى شخصيتها على أثر رحلة تقوم بها إلى أفريقيا ، وهذه الرحلة تساعدها على الهرب من النظرة الإمبريالية وموضعة نفسها خارج إطار هذه النظرة، كما تساعده على إعادة تشكيل ذاتيتها على نحو أكثر تجسيداً : "سيبقى أساس ثقافتى معى إلى الأبد. والأمر المضحك أنه كان معى دائمًا . فى فخدى، ومؤخرتى، وشعرى ، وشفتى.... موتى بغيظك يادوروثى داندريدج، فأنا جميلة" (1990:91,93). تشتبك مسرحية ***Afrika Solo*** بشكل مباشر مع القوة التى تنطوى عليهما النظرة، وهى قوة تتجسد من خلال خطابات كل من التليفزيون والمسرح؛ ومن خلال هذا الاشتباك تؤسس هذه المسرحية الجسد الأسود باعتباره مركزاً محوريًا لا ليكون موضوعًا للرغبة والفضول، وإنما ليوظف فى تفكيك الثقافة البيضاء، وعلاقات الرؤية؛ ومن خلال ذلك تعيد المسرحية ابتناء التواريخ والهويات فى سياق الثقافة الشعبية. وعندما تضيف Djanet إلى الچينز وال"تى شيرت" "البوبو" وغطاء الرأس اللذان جلبتهما من أفريقيا سيشاهد الجمهور هذا التراكم التدريجى للموضوعات الثقافية، التى تجعل من الذات الأفريقية أمراً طبيعيًا (أكثر منه أمراً غرائبيًا) ويضع الثقافات الشعبية فى مكان المركز، ويفكك التاريخ الكولونيالى. يطرح نص العرض ذاتًا متعددة تؤكد على قبول كافة الهويات المتنافسة والتى من خلالها يتم ابتناء تصورات الذات وتجسيدها. والمجال الذى يتأسس على مثل هذا التصور للهجنة

Bnabha كما يقول -hybridity :

> *يعرض لعمليات التشويه، والإزاحة التى يجب أن تخضع لها كافة مفاهيم التمييز والسيطرة. ومثل هذا المجال يزعزع المتطلبات المحاكاتية والنرجسية للقوة الكولونيالية، ويعيد تضمين تعييناته identifcations داخل استراتيجيات التقويض التى تجعل النظرة الموجهة إلى الذات المعرضة للتمييز تنقلب ضد العين التى تحوز القوة، وتوجه هذه النظرة.*

(1985:97)

تبرز شخصية Djanet أيضاً - على نحوٍ مجد - ذلك الفارق الذى تصنعه Elin Diamond بين حالة المعاين (بفتح الياء) looked-at-ness التى تسم الذات الأنثوية المجسدة فى السينما (حسب طرح Mulvey) ومعايَنة حالة المعايَن (بفتح الياء) - Looking - at - being - looked - at - ness" أو حالة المعاين (بكسر الياء) lookingness (89: 1988) التى تسم الذات الأنثوية الممسوحة .

ومن خلال الإضافة إلى ملابسها عبرالمسرحية. وتغيير هويتها وشخصيتها .ترفض Djanet عبر حضورهاالأدائى الأسر والاحتواء من خلال أى من الشفرات الإدلالية، التى يتم من خلالها ابتناء شخصيتها، وفى الوقت ذاته يبرز ذلك الحضور أهمية الجسد الأنثوى فى سياقه المتغير.

تعد تقنية المسرحية داخل المسرحية Play- within-a-Play واحدة من أكثر الطرق السائدة التى يتم من خلالها تقويض النظرة gaze؛ وهذه التقنية من شأنها أن تركز انتباه الجمهور، وفى الوقت ذاته (وعلى نحو ينطوى على مفارقة ساخرة) تعمل على تشظية مسارات الرؤية الأحادية والتقليدية؛ والمشاهد- فى هذا النوع من الميتامسرح-

يشاهد أحداث عدة في نفس الوقت (حدث داخل الآخر)، فيلاحظ الفعل ورد الفعل وذلك في عملية لا تقوض فقط أي وهم متعلق بجماعية الاستجابة الجماهيرية، و إنما تبرز أيضاً القوة السياسية الملازمة لتقويض قناعات السلطة على الخشبة. تقسم تقنية المسرحية داخل المسرحية مركز الرؤية إلى اتجاهين على الأقل، لذا فإن نظرة المتفرج تنقسم و تتعدد في الوقت ذاته. وتتيح الرؤية المزدوجة الناتجة طريقة لإعادة تصور المنظر المسرحي، ذلك أن الجمهور يشاهد المسرحية و المسرحية داخل المسرحية في الوقت ذاته الذي يشاهد فيه الممثلين، وهم يشاهدون المسرحية الداخلية. ونتيجة ذلك أن تتمخض المسرحية داخل المسرحية دائماً عن توتر حواري من مستويات العرض المختلفة: فالمسرحية داخل المسرحية تحاكي وتعكس الفعل الدرامي الأصلي، والنص الأصلي، كما تعكس المعنى الإجمالي للنص. تعكس المسرحية داخل المسرحية مفهوم Bhabha عن العلامة ذات التجسد المزدوج، (1984:126) والذي يعني أن كلمات المستعمر تتحدث مرتين Speak twice؛ بالإضافة إلى ذلك فإن المسرحية داخل المسرحية تكشف عن رؤية متشظية تشكل بدورها مجالاً للاختلاف، ذلك أن موضوعي الرؤية هنا لا يمكن أن يكونا متماثلين. وهكذا فإن المسرحية داخل المسرحية بما تنطوي عليه من نظرة منكسرة تسمح بتأويل الأحداث، أو تقويض رؤية الأحداث بشكل تقليدي.

أيضاً تملك النظرة المتشظية القدرة على استثارة طاقة المقاومة؛ ففي مسرحية أتول فوجارد الجزيرة يستخدم كل من Winston و John المسرح - ومن ثم الميتامسرح - وذلك على مستويين على الأقل، كوسيلة للبقاء على قيد الحياة داخل السجن. في بداية الأمر يؤدي الرجلان لعبة ارتجالية تحفظ لهما عقليهما سالمين تحت قسوة سجن روبين أيلاند؛ وبالإضافة إلى ذلك تسمح هذه اللعبة بالتدريب على هويات بديلة. وهذا العرض المنعكس ذاتياً الذي يخص فقط John و Winston (والجمهور كذلك) يمكن الرجلين (وإن كان ذلك لفترات قصيرة) من الهروب من سطوة Hodoshe الحارس غير

المرئى. أما المستوى الثانى للميتا مسرح فينشأ عن مصدر آخر أكثر وضوحاً وهو المسرحية داخل المسرحية. بينما يرى السجناء أن الشكوى بسبب الأكل هى الطريقة الوحيدة المتاحة للاعتراض، فإن John يعلم Winston ان يقرأ *أنتيجون* ***Antingone*** وذلك كوسيلة لمقاومة النظام العقابى. وبينما تراوغ اللعبة الارتجالية نظرة Hodoshe فإن مسرحية *أنتيجون* تقوض هذ النظرة . يحول نص العرض متعدد المستويات النظرة مما هو غير مألوف (وذلك عندما يضحك Hodoshe على Winston وهو يؤدى دور سجين مرتديا ملابسه) إلى المستوى المألوف وذلك عندما يدرك جمهور المسرح الدلالة السياسية لحديث أنتيجون داخل سياق جنوب أفريقيا. وعلى اعتبار أن مسرحية *أنتيجون* التى يقدمها John و Winston تهدف أيضاً إلى مجموعة غير مرتين من السجناء والحراس الذين يشغلون وضعية المتفرجين، فإن جمهور المسرح الفعلى يتم استدعاؤه ليؤدى دور جمهور الخشبة الغائب؛ و Hodoshe له حضور دائم على الخشبة ليراقب الجمهور الذى يوضع أيضاً داخل حدود السجن. ورغم ذلك تتعرض نظرة Hodoshe للتشظى من نظام معقد لتقاطع زوايا النظرة، والذى يشمل الرؤية المتبادلة بين السجناء والحراس، وبين الحراس الذين يشاهدون المسرحية، وأولئك الذين يراقبون السجناء، وبين المساجين (الذين يؤدى الجمهور أدوارهم) أولئك الذين يشاهدون المسرحية الأساسية والمسرحيات الداخلية. ومن ثم لا يمكن لـ Hodoshe أن يراقب كل شئ؛ فالنظرة المتشظية تقوض النظرة المراقبة. وهكذا فإن الميتا مسرح الذى نجده فى مسرحية *الجزيرة* يخلق وضعية يمكن من خلالها الهروب من النظرة السلطوية لممثلى نظام الآبارتهيد. تقدم المسرحية *دائرة السجن*، والتى يتحدد من خلالها المساجين باعتبارهم أولئك الذين يخضعون للمراقبة بشكل دائم؛ إلا أن أولئك المساجين يستطيعون من خلال الميتا مسرح الهرب من النظرة المقيدة، وفى الوقت ذاته يورطون الجمهور فى علاقات الرؤية التى يرفضها نظام الآبارتهيد.

يتعرض الجمهور فى مسرحية لوى ناورا ***العصر الذهبى*** إلى أنواع مختلفة من المشاهد والفرجة: فالشخصيات تشاهد مباراة مصارعة، والعديد من المسرحيات الداخلية، وسلوك الآخرين فى سياق علمى، هذا بالإضافة إلى بعض "العروض" الأخرى الخاصة وفى العادة فإن الممثل/ الشخصية التى تشاهد الفعل الموجود على الخشبة تحوز القوة، وإن كانت هذه القوة تعزى إلى أنشطة ذات طابع أمبريالى مثل الطب؛ والأنترويولوجيا، وعلوم أخرى. إن مراقبة المجتمع السائد لسكان الغابة غالبا ما يتخذ قناع الأنثرويولوجيا الذى يمكن الزعم من خلاله أن التاريخ "غير الموثق" لهؤلاء له جدواه بالنسبة للعلم الاجتماعى (وحتى وإن تم فصل هذا التاريخ عن الناس أنفسهم). وترى المسرحية أن المناهج العلمية الإكلينيكية، والأمبريقية تشكل فعل انتهاك وسيطرة، وليست مجرد محاولة لفهم أنشطة العائلة التى تتسكن الغابة،. ويتم الملاحظة هنا بين أشكال الملاحظة الأمبريالية ، والأشكال (المسرحية) الأخرى التى تقوم على اللعب (وهو ما نجده مثلا و سكان الغابة وهم يشاهدون مسرحيتهم). إن هذا التركيز على الفرجة سيتعرض لأنماط المختلفة للميتا مسرح، والتى تدعم بدورها مقاومة العالم الإمبريالى من خلال الرؤية.

يستخدم ديريك والكوت أيضاً فى مسرحية ***Pantomime*** الميتامسرح باعتباره وسيلة لتحدى علاقات الرؤية الإمبريالية. فى محاولة لخلق نص يقوم على البانتومايم يطلب من كل من شخصيتى المسرحية مراقبة الخدع الأدائية التى يقوم بها الآخر، بالإضافة إلى الصيغة التى يطرحها كل منهما لرواية روبنسون.كروز Robinson Crusoe" ومن ثم تتحول نظرة المتفرج الواحد إلى المُمثل الواحد إلى صراع قوة. عندما يشعرHarry Trewe بالتهديد، يقوم بأداء دور المخرج السينمائى الذى تسعى عينه النشطة والتى تقوم بعمل المونتاج بصياغة الفعل، واستعادة السيطرة وذلك من خلال استنفار فاعلية الكاميرا، وما يرتبط بها من أنظمة تمثيلية. إلا أن ترو لا يقوم بتصوير فيلم سينمائى كما أن النظرة السينمائية ليست كالنظرة المسرحية . كذلك لا

يتحدد الجمهور بنظرة Trewe. تقدم هذه المسرحية إيجازاً صيغة درامية بشكل مسرحى تجديدى للتفاعل بين المتفرج والمنظر المسرحى، كما تظهر المسرحية أن الواقع، لا يتكون فقط مما يحدث، وإنما من الكيفية التى يتم النظر بها إلى الأحداث.

إن الطرائق التى يتم من خلالها تأطير الجسد بفعل الرؤية تحدد- إلى حد ما على الأقل - كيفية طرح هذا الجسد لمعناه، والمعنى الذى يطرحه . تؤسس الرؤية محور السلطة. ومن خلال مراجعة الرؤية - وتشظيتها فى كثير من الأحيان يمكن للعرض المسرحى ما بعد الكولونيالى أن يمد الجمهور بأطر مشاهدة متنوعة، وأكثر عمقاً ، والتى يمكن من خلالها إعادة تأويل مجال السلطة الكولونيالية. ويرى Howard Mcnaughton أن امكانية الهرب من مبتنيات الإمبراطورية هى إمكانية مستحيلة. (218 :1994). وإن كانت رغبة الذات المفعولة فى الهرب من قيود المراقبة الإمبريالية قد تظل مستحيلة التحقيق، فإن الجسد ما بعد الكولونيالى المسرح هو أحد الوسائط الفاعلة التى يتحقق من خلالها تقويض ومَشكلة problematising أدوار الهوية، والذاتية، والحضور الجسدى، والتى فرضتها الكولونيالية على الذات المستعمرة colnised.



الفصل السادس :
الإمبرياليات الجديدة

إن تعب أيدينا يؤول إلى أفواه ثلاثة :

الإمبرياليون الأوروبيون،

والإمبرياليون الأمريكيون

والإمبرياليون اليابانيون

وحراسهم المحليون بطبيعة الحال .

(Ngugi wa Thiong'o and Ngugi wa Mirii 1982:35-6)

إن الآثار المتزايدة للإمبريالية الأوروبية فى مرحلة مابعد التنوير لايستحيل فقط التخلص منها على نحو كامل- كما ناقشنا ذلك عبر دراستنا- وإنما يمكن أيضًا لهذه الآثار أن تتعقد بفعل أشكال أخرى من السيطرة الثقافية التى تتعايش مع، أو تنتج عن أوتفرض على النظام الإمبريالى الأصلى. ويمكن القول إن العلاقات الكولونيالية بين أوروبا ودول الهامش هى الآن أقل مركزية مما نجده مثلاً فى العلاقة بين القوى العالمية "الجديدة" نسبيًا (مثل الولايات المتحدة) و الدول الأخرى (خصوصًا دول "العالم الثالث"). إلا أن أشكالاً معينة من الكولونيالية الإقليمية أصبحت الآن أكثر دلالة وأهمية ، وخصوصًا فى المناطق التى تقترب فيها الدول الغربية جغرافيًا من ثقافات غير غربية- وها ما يظهر على سبيل المثال فى النشاذ الكولونيالى لأستراليا فى منطقة المحيط الهادى. أيضًا فإن أشكال السيطرة الداخلية على القوة الاجتماعية- الاقتصادية من قبل الجماعات الثقافية المختلفة يضيف إلى صيغ الاستعمار الحديثة. وهكذا يصبح نموذج المركز- الهامش الذى يحكم فهمنا للإمبريالية نموذجًا إشكاليًا، كما يصبح غير كافٍ ذلك أن العديد من أشكال الهيمنة الثقافية السائدة تتقاطع وتتفاعل.

ومن ثم يتعين على مابعد الكولونيالية (كنظرية وممارسة تهدف إلى استيعاب الإمبرياليات الجديدة المتعددة فى خطابها) أن تتعدد خطاباتها حتى تصبح قادرة على التعامل مع تراتبيات القوة الآخذة فى التعقد .

إن كانت الامبريالية الجديدة توحى بأنماط جديدة أو آنية للهيمنة الثقافية، فلايجب النظر إلى المصطلح فقط من خلال الأطر الزمنية؛ ففى بعض الأحيان يتعذر وجود تحديد واضح بين أشكال الإمبريالية "الماضية" وأشكالها "الحاضرة" ، وانما تعبر هذه الأشكال معًا عن تواصل أشكال القهر التاريخية، أو استمرار الرابطة بين مستعمرة ما والقوة الإمبريالية التى كانت تسيطر عليها سابقًا. ومع ذلك فإن الطرائق التى تُمارس بها الهيمنة الثقافية، وآثار ممارستها غالبًا ما تتباين على مر الزمن. وعندما تظهر قوى إمبريالية جديدة يصبح من الحتمى تغير العلاقة الجدلية بين المستعمِر coloniser، والمستعمَر colonisedحتى وإن كانت بعض ممارسات هذه القوى تكرر ممارسات الإمبراطوريات الأوروبية التى تم تقويضها حديثًا. وحتى تتمكن من عزل هذه التغيرات ونخضعها للدراسة داخل إطار منهجنا الكلى إزاء الدراما مابعد الكولونيالية سنستخدم مصطلح "الإمبريالية الجديدة" لتغطية المواقف التى لاتشكل بريطانيا (أو إحدى القوى الأوروبية السابقة) فيها المستعمر الأوحد والأكثر أهمية، وانما سنتطرق إلى دول أو مجموعات ثقافية أخرى.(١)

يرتبط ظهور الإمبريالية الجديدة، والحديثة- فى عديد من الحالات وبشكل مباشر- بالغزوات الأوروبية للكثير من بقاع العالم؛ فصعود الولايات المتحدة كقوة عظمى قام على استعمار قارة أمريكا الشمالية، وإبادة سكانها الأصليين، وهجرة أو نقل سكان بدلاء وثقافة بديلة. وعلى نحو مشابه تشكل الإمبريالية الأوروبية الأساس الذى قامت عليه "المفارقات التاريخية" anachronisms الأخرى بما فى ذلك تطور كندا كبلد يتكون أساسًا من الثقافتين الأنجلوفونية والفرانكوفونية، وتطور استراليا ونيوزلندا

باعتبارهما بلدين غربيين أساسًا . وبينما تستطيع الآن ثقافات "المستوطنين ممارسة القوة على مستوى إقليمي- وعلى المستوى العالمي أيضًا في حالة الولايات المتحدة - فإن المستعمرات السابقة الأخرى (وخاصة أفريقيا ومنطقة الكاريبي) غالبًا ماتتعرض لأشكال جديدة من الهيمنة الاقتصادية، والسياسية، والأيديولوچية، وضعفها الذي يعرضها لذلك مرجعه القرون الطويلة التي تحملتها هذه المستعمرات تحت الحكم الأوروبي .

على الرغم من أن الإمبريالية الجديدة أيضًا تؤسس لعلاقات قوة غير متكافئة بين الثقافات، أو الجماعات، فإنها تميل لأن تعمل بشكل أقل وضوحًا، وأكثر غموضًا من الإمبرالية التي تجلت في الأشكال الدرامية التي طرحناها للمناقشة حتى الآن. وبينما أحرزت الإمبراطوريات الأوروبية سطوتها على مستعمراتها من خلال القوة العسكرية ، يعتمد العديد من أشكال الهيمنة الحالية على الضغط الاقتصادي و/أو السياسي. بشكل عام لم تعد الدول المستعمرة واقعة تحت السيطرة الخارجية لقوى سياسية أخرى، ولكن ذلك لايضمن الاستقلال. فقد خضع العديد من دول الكاريبي، وأمريكا الوسطى، وجنوب شرق آسيا (ولازالوا خاضعين في بعض الحالات) لحكم قادة هم أشبه بالدمى التي تتحكم فيها وتحركها القوى العالمية الكبرى مثل الولايات المتحدة وعلى نحو مشابه فإن الأنظمة التعليمية في الدول غير الغربية على الرغم من عدم خضوعها بشكل مباشر لسيطرة الإداريين الغربيين فإنها تظل غالبًا موجهة نحو تدويم الثقافة الإمبريالية، والعمل على استمرارها، وذلك أثناء إعدادها للطلبة لدخول الجامعة في البلاد الغربية. يمكن القول إذن بأن الامبريالية الجديدة تميل إلى المراوغة بشكل أكبر مما نجده في السيطرة الصريحة، ذلك أن الهيمنة التي تنطوي عليها الإمبريالية الجديدة غالبًا ما تتخفى في صورة معونة ، أو مشورة، أو الدعم غير المنحاز ويبرز في هذا الإطار مفهوم " المسئولية العالمية" ، world responsibility [٢] الذي يتم استخدامه

لتسويغ كافة أشكال النشاط الإمبريالي الجديد بما فى ذلك التدخلات العسكرية العديدة للولايات المتحدة فى صراعات " العالم الثالث".

إن تداخل أشكال الهيمنة الثقافية والسياسية المختلفة يعنى أن معظم تراتبيات القوة هى الآن أقل ثباتاً وأكثر تعقداً مما كانت علية من قبل . ورغم ذلك تتحدد معالم الإمبريالية الجديدة بعدد من الملامح التى ظلت ثابتة على مر الزمن، وعبر مواقف مختلفة. والخطابات ذات الأساس العرقى – على وجه الخصوص– تكاد تشيع فى كافة أشكال الإمبريالية ، وتداوم على إثارة أو تبرير الأنظمة الاجتماعية و/ أو السياسية . وعلى اعتبار أن القوة الثقافية تتركز أساسًا فى الغرب فقد أدت مثل هذه الخطابات إلى التعامل مع المجتمعات الغربية باعتبارها آخر" othering على نحو مستمر ، ومما ساعد على تسهيل هذه العملية على نحو كبير كوكبة globalisation الإعـــلام (الغربى).

يعد الاستشراق واحداً من أكثر الخطابات الراسخة التى تقوم على أساس العرق والتى أثرت على المبتنيات constructions المعاصره، والتى ابتدعتها الإمبريالية الجديدة للعالم غير الغربى ، ويمكن تعريف الاستشراق بأنه علم دراسة وتصنيف الذات الشرقية Oriental والتحدث نيابة عنها . وفى تحليل إدواردسعيد الفارق لهذه الممارسة القديمة، والذى ضمنه كتابه ***الاستشراق*** (1979) ***Orientalism*** يستعرض الطرائق التى قامت من خلالها أوروبا بابتناء الشرق باعتباره " آخر" تتحدد معالمه عبر رغائب الأوروبيين ومخاوفهم . وهكذا قام المراقب الغربى الذى يبدو محايداً من الوجهة الظاهرية – ومن خلال سياقات خاصة– بتصوير الشرقى باعتباره كسولاً ، وقذراً ، وفاسداً، وخائنًا ، وأحمقًا ، ومتخلفًا ، وصامتًا فى كثير من الأحيان . إلا أن التحكم من خلال الخطاب على هذا النحو ليس تاريخيًا فقط : فهو يمتد زمنيًا وجغرافيًا ، ولذا فالشرقى– فى هذا السياق – يضم آسيا وأجزاء من الشرق الأوسط ، وشمال أفريقيا ،

وبعض جزر المحيط الهادى. إن الوظيفة الأساسية للاستشراق هى ترسيخ الهوية الأوروبية، وذلك بخلق "آخر" يكون بمشابه " نقيض للغرب فى صورته ، فكرته، وشخصيته، وتجربتة" (Said 1979:1-2). وهكذا تصبح الذات الغربية - فى المقابل - متحضرة ، وذكية، ومسيطرة على نوازعها الجنسية، ومعقدة ، ودؤوبة ، وأخلاقية . وتستمر عملية استثمار صيغة الشرق/الغرب والتى تنطوى على دوال محددة سلفًا فى سينما هوليوود ، وأشكال الثقافة الشعبية الأخرى، فضلاً عن الإعلام الإخبارى. فعلى سبيل المثال أثناء الهجوم العسكرى المعروف باسم عاصفة الصحراء الأمريكية والذى وقع عامى ١٩٩٠-١٩٩١ بهدف "حماية" الكويت من العراق، استخدم الرئيس چورچ بوش آنذاك البلاغة الاستشراقية للتأثير فى الرأى العام ، وتدعيمه فى هجومه العدوانى على بلد كان فى السابق حليفًا للولايات المتحدة. حتى تشديده فى النطق على المقطع الأول من اسم "صدام" Saddam (بدلاً من الثانى) استدعى السادية Sadism التى يتم ربطها كثيراً بالشرق باعتبارها مجالاً دلاليًا معبراً عن الانحلال الجنسى، والفساد السلوكى. الأمر الإشكالى الآخر فى مثل هذا الاستخدام اللغوى هو ماينطوى عليه من ابتناء للغربى occidental باعتباره "طبيعيًا" normal، ومعياراً للأخلاق .

يعد عمل سعيد حول الاستشراق مفيداً فى التحليل النقدى مابعد الكولونيالى للقوة الثقافية المعاصرة، حتى وإن عبَّر بعض المنظرين عن تحفظاتهم إزاء ماينطوى عليه نموذج علاقات الشرق- الغرب من ثنائية ضمنية، وإزاء مفهومه عن الاستشراق باعتباره خطابًا أحاديًا يسمح بحيز ضيق من التقويض أو المناوئة (انظر Peter 1983 Bhabha 1983, Parr 1987). إلا أن ابتناء سعيد لهذه القسمة بين الأوروبى والشرقى يبدأ فى الانهدام حالما يطبق باعتباره منهجًا لفهم العلاقات بين الدول الأسيوية ومجتمعات المستوطنين- الغزاة مثل أستراليا التى تخف حدة وضعيتها كمركز إمبريالى جديد فى منطقة المحيط الهادى الآسيوى بفعل تاريخ الاستعمار

فيها.[٣] وعلى الرغم من هذه الثغرات فإن فحص سعيد السياسى- والذى يقوم على الوعى بالذات- لمجالات الآخرية otherness يمثل اشتباكًا هامًا مع أشكال الخطاب الخاصة بالقوة/المعرفة الغربية. فضلاً عن ذلك فإن مناقشته للطرائق التى يتم من خلالها اختلاق الشرق باعتباره غرائبيًا exotic (وتأنيثه) لها جدواها وأثرها فيما يتعلق بالجدل الجارى حول الأصالة الثقافية. أيضًا ينكر الاستشراق- مثله مثل الخطابات الأخرى التى تقوم على أساس العرق- على الذات المستعمَرة colonised أية ابتناءات للأصالة/السلطة تحددها هذه الذات ، وذلك بأن تفرض عليه/عليها رؤية أوروبية معالجة لما يجب أن تكون عليه الأصالة. وفى اللحظة التى يتم فيها الكشف عن هذه الاستراتيجية داخل خطاب الاستشراق يظهر شكل آخر- مدمر أيضًا- من أشكال فرض المفهوم الأوربى للأصالة. إن النقد المعاصر للخطاب الإمبريالى- كما يوضح Rey Chow- غالبًا يعيد نقش مسألة الآخرية وذلك أثناء تقويضه لمسألة التحيز:

> *على اعتبار أن الصورة التى يوضع الآخر داخلها دائمًا ما تكون محل شك باعتبارها وهمًا ، وخداعًا ، وزيفًا ، فقد ظهرت محاولات لإنقاذ الآخر، والتى غالبًا ما تؤول إلى محاولات لترسيخ الآخر باعتباره غير ساذج- وباعتباره يمثل مجالاً للأصالة والمعرفة الحقيقية .*
>
> *(1993:52)*

أى أن المبالغة فى تعويض الآخر لاتحل المشكلة ، خاصة وأنها قد تتحول إلى ذات النزعة السلطوية التى يقوم عليها الاستشراق؛ يسترسل Chow فى حديثه قائلاً :

> *إن افتتاننا بالأصلى والمقهور، والهمجى ومثل هذه الصور كلها هو بمثابة رغبة فى التعلق بيقين ثابت، ومتموضع فى مكان ما خارج تجربتنا "الزائفة". إنها رغبة فى "ألا نكون ساذجين"، ومن ثم فهى غير بريئة*

تمامًا من الرغبة فى حيازة السيطرة.

(نفس المرجع : p.53)

وهذا الافتتان بما هو أصلى لايتركز على نطاق واسع على الذوات الشرقية؛ فهذا الافتتان نجده فى التوجهات الغربية إزاء الكثير من دول العالم الثالث، وهو مايتضح بشكل بارز فى خطابات السياحة التى تشكل واحدة من أكثر أشكال الإمبريالية الجديدة اتصافًا بالمراوغة .

إن كانت الإمبرياليات الجديدة المختلفة قد أعادت رسم الحدود الاجتماعية- السياسية و/أو أعادت نقش ميزات معينة، فهى أنتجت أيضًا مقاومة متجددة للأنظمة المهيمنة؛ والعديد من المسرحيات مابعد الكولونيالية التى تتجاوب مع هذا الموقف تستخدم العديد من الاستراتيچيات السردية والأدائية التى ناقشناها سلفًا، وتشترك فيما بينها فى اهتمامها بالتاريخ ، واللغة، والجسد باعتبارها جميعًا مجالات للتفاوض والصراع negotiation. وتعكس مثل هذه المسرحيات إدراكًا حاداً للطرائق التى ينتج من خلالها الإعلام الغربى صوراً عبر قومية trans-national تحدد وتقيد جماعات معينة. ويغطى هذا الفصل بعض الاستجابات الدرامية إزاء السيطرة الثقافية المعاصرة التى تأخذ أشكالاً تتقاطع مع بعضها البعض إذ قد تكون الإمبريالية الجديدة داخلية، أو إقليمية أو كوكبية. وعند مناقشتنا الأخيرة والموجزة للسياحة- باعتبارها مجال بحثى خاص- سنعود إلى مسألة علاقات الرؤية التى ينطوى عليها المسرح ذاته باعتباره مجالاً للتمثيل .

الكولونيالية الداخلية

إن سؤال الأصالة الملتبس له دلالته الخاصة فى الشعوب غير المتجانسة حيث تتنافس المجتمعات الثقافية المختلفة كى تحظى بالاعتراف والتمثيل السياسى ؛ فقد

أدت إحدى الحركات الحديثة التى تسعى إلى استعادة الثقافات الأصلية فى مجتمعات المستوطنين إلى أشكال جديدة من عمليات التكييف الإمبريالى؛ ففى نيوزلندا على سبيل المثال تبنى العديد من جماعات الباكيها تاريخ الماورى، وفن الأيقونات الخاص بهم، ودينهم، وهو مالايمثل دائمًا محاولة لفهم شعب الماورى، وتعويضه عن المظالم السابقة، أو لخلق أمة هجينة جديدة، إذ إن هذا الاهتمام مرجعه غالبًا محاولة حيازة أصالة تفتقر إليها ثقافة الباكيها على ما يبدو (انظر Ruth Brown 1989). والحل الذى يقترحه Chow لهذا النوع من الإمبريالية الجديدة هو إعادة بناء صور الأصلى بشكل كامل: "إن فاعلية الأصلى... بحاجة إلى أن يعاد التفكير فيها باعتبارها فاعلية وتشهد على تقوضها، وتحويلها إلى صيغة هى صورة ورؤية فى نفس الوقت، ولكنها رؤية تتجاوز لحظة الاستعمار (1993:51). وفى إطار هذه الصيغة تجعل الرؤية المستعمَر coloniser "واعيًا" بنفسه باعتباره صانعاً للصور image maker، وهو مايسمح بتقويض الصور النمطية أحادية البعد. إن المفهوم الذى يطرحه Chow هنا يشكل فى جوهره مفهومًا مسرحيًا، تمامًا مثل الصيغ المسرحة للرؤية gaze، والتى ناقشناها فى إطار تحليلنا لبوليطيقا الجسد فى الفصل الخامس. تتضح فاعلية هذا المفهوم باعتباره دفاعًا ضد التوصيفات الإمبريالية المتعسفة للأصالة- على سبيل المثال- فى مسرحية Moonlodge لـ Margo Kane والتى تجعل المتفرجين الغربيين واعين بوضعيتهم باعتبارهم أعضاء فى شجرة الوانابى Wannabee الشهيرة" الخاصة بالأمريكيين الشماليين البيض الذين يحاولون تكييف النسق الروحى الأصلى (1992:290).

إن التفاوضات المستمرة حول الهوية فى ثقافات المستوطنين لاتشكل الحدود المطلقة للشعوب الأصلية؛ فجماعات المهاجرين المختلفة (بما فى ذلك المستوطنين الأوروبيين الأوائل) هم أيضًا متورطون فى الصراعات الثقافية المتأثرة بأشكال الإمبريالية الماضية والحاضرة. ويدعو Sneja Gunew إلى فحص مثل هذه الصراعات بشكل دقيق، ويزعم

أن ازدهار الخطابات الأكاديمية التى تتناول القضايا الخاصة بالسكان الأصليين تعفى الأستراليين من أصل إنجليزى (وبدرجة أقل الكنديين من أصل إنجليزى) [٤] من ضرورة تحليل أشكال الاستعمار الداخلية المختلفة والخاصة بوطنهم (1993:449). وتبدو ملاحظة Gunew ذات جدوى خصوصًا بالارتباط مع جماعات الأقليات غير الأصليين، وغير الغربيين والتى تمثل نسبة صغيرة من مجموع السكان الوطنيين ومن ثم تجد صعوبة فى الاقتراب من القوة السياسية. وعندما تسعى هذه الأقليات إلى جذب الانتباه فإن احتجاجاتها غالبًا ما تتعرض للإسكات من جانب النظام الإمبريالى الذى يقرأ كافة أشكال المعارضة وينمطها باعتبارها تعبر عن نوازع عنصرية .

تعيد Sharon Pollock فى مسرحيتها *The Komagta Maru Incident* (1976) تجسيد إحدى اللحظات التاريخية المعبرة عن الكولونيالية الداخلية فى المجتمع الكندى وتستخدم هذه اللحظة للتعليق على العلاقات العرقية المعاصرة. تجسد المسرحية دراميًا – ومن خلال أسلوب الاستمراد * agit-prop style – حادثة خاصة ببعض الأفراد الهنود البريطانيين الذين يسلبون حقهم الشرعى النزول إلى ميناء ڤانكوڤر على الرغم من صحة مستندات الهجرة الخاصة بهم. ونتيجة للصرامة البيروقراطية للموظفين الكنديين تم وضع اللاجئين فوق شاحنة فى ميناء ڤانكوڤر، ومنع عنهم الطعام، والماء حتى قبلوا العودة إلى وطنهم. وعلى الرغم من أن أحداث المسرحية تقع قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى إلا أنها تعكس بشكل واضح الجدل الحديث الدائر فى كندا حول مسألة العرقية ethnicity ، بل وقد تعكس المسرحية أيضًا المظاهرات المناهضة للسيخ والتى اندلعت فى ڤانكوڤر فى السبعينيات. تتناول

** هو طلب التمرد والمصطلح الإنجليزى مشتق أصلاً من كلمتين: هياج أو إثارة agitation ، ودعاية propaganda، ويطلق على نوع من المسرحيات التى ظهرت فى أوروبا وأمريكا فى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن، وتدعو إلى التمرد والثورة الاجتماعية على أساس ماركسى" عن معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور ابراهيم حمادة . (المترجم) .*

Pollock الحدث بشكل مسيس مقصود ، وتفضح التوجهات العرقية لمجتمع أبيض كل همه الحفاظ على التجانس الثقافى؛ وهكذا تفضح *Pollock* أسطورة كندا باعتبارها أمة ديمقراطية تشجع دائمًا على الاختلاف الثقافى. كذلك تكشف المسرحية عن محاولات المجتمع السائد ابتناء جزر الهند الشرقية باعتبارها موضوعات للافتتان، والنفور فى نفس الوقت. ففى حين يتم النظر إليها باعتبارها مسكونة بالمرض، وغير أخلاقية، فهى مع ذلك تمثل شكل من أشكال الاستمتاع الجماهيرى ، وهو مايوحى به حديث الراوى الذى ينطوى على تورية ساخرة : :أسرعوا! أسرعوا! أسرعوا! إنها الفرصة الأخيرة لمشاهدة *Komagata Maru*... السيدات والسادة أيمكنكم حقًا تفويت فرصة مشاهدة هذا المنظر الرائع؟ *(1978:41)*. تطرح *Pollock* فى مسرحيتها تحليلاً نقديًا للإمبريالية الجديدة المعاصرة، فى الوقت الذى تمسرح فيه المجازات الاستشراقية والتى يتم من خلالها ابتناء جزر الهند الشرقية تاريخيًا، ويتم ذلك من خلال موضعة الجمهور باعتباره متفرج قلق فى عرض كرنفالى جانبى. وتفرض هذه الاستراتيجية - حسبما يقول *Robert Nunn*- وعيًا بأن التكوين الثقافى لكندا تم اختياره بدلاً من تشكيله بفعل القدر : " إننا نمنع كجمهور من القبول الآلى لسيادة "الجنس الأبيض" فى بلدنا : فهذا لم يحدث؛ فالاختيارات تقررت ، وتم تدعيمها" . *(1984:57)*

تشكل الأقلية الناطقة بالفرنسية المتمركزة أساسًا فى كيبيك أبرز الجماعات المستعمرة داخليًا فى كندا. يتعرض مواطنوا كيبيك دائمًا للحرمان الاقتصادى، كذلك يواجهون دائمًا التهديد بالسيطرة السياسية والثقافية من قبل الكنديين الأنجلوفونيين؛ ولذلك فالعديد من الكنديين يعبرون بشكل صريح عن قبولهم للاستقلال الاقليمى باعتباره الحل الوحيد لجدل مرير وطويل حول وضعيتهم داخل كندا.[٥] إن كان الصراع الطويل الدائر بين المجتمعين الأنجلوفونى والفرانكوفونى يقوم على جذور تاريخية متعلقة بالنزاع السياسى بين فرنسا وإنجلترا على زمن الإمبراطوريات الأوروبية، فإن

هذا الصراع تطور، وأصبح مشكلة كندية خاصة يمكن تحليلها تحت صفة الإمبريالية الجديدة. وقد تناول عدد من كتاب المسرح قضية العلاقات الأنجلوفونية- الفرانكوفونية فى كندا؛ وغالبًا ماتم ذلك من خلال الجدل حول الهوية اللغوية والثقافية؛ ففى أثناء السبعينيات على وجه الخصوص انشغل المسرح فى كيبيك بشكل محموم بالبحث عن لغات / صور مسرحية مناسبة يمكن من خلالها التعبير عن خبرات الكنديين الفرنسيين.[٦] ولم يشتبك معظم نشاط هذا المسرح فقط مع أشكال الهيمنة الأنجلو-كندية، وإنما اشتبك أيضًا مع المؤثرات الفرنسية والكندية على ثقافة كيبيك. بالإضافة إلى ميشيل تريمبلاى *Tremblay* ظهر كتاب دراما آخرون مثل چان باربو *Barbeau*، وچان كلود چيرمان *Germain* رفضوا نماذج المسرح الفرنسى الكلاسيكى (والصيغ المعيارية للغة الفرنسية) وذلك لصالح تراث له خصوصيته الثقافية، ويتم تعديله ليتناسب مع المتغيرات الخاصة بوضع كيبيك داخل كندا.

تركز مسرحية باربو التى تحمل عنوان ***طريق الآلام*** ***Le Chemin de la Croix*** *(1970)* بشكل واضح على التضمينات السياسية والثقافية لاستخدام اللغة فى منطقة كيبيك. كتب هذه المسرحية كرد فعل لعمليات القمع التى قامت بها الشرطة للاحتجاجات ضد القانون الحكومى الذي يسمح لمواطنى كيبيك من الأنجلوفونيين بإرسال أبنائهم إلى مدارس إنجليزية، والمسرحية هنا تنتقد النخبوية الثقافية التى تحرم العديد من مواطنى كيبيك من هوية آمنة. ففى هذه المسرحية وفى مسرحيات تالية من قبيل ***Ben-Ur*** *(1971)* و ***Le chant du sink*** *(1973)* يستعرض باربو الآثار السلبية للمؤثرات الثقافية الأجنبية على مجتمع كيبيك. أيضًا فإن المسرحيات التاريخية التى كتبها چيرمين، ومنها على وجه الخصوص ***Un pays dont la devise est je m'oublie*** *(1976)* ومسرحية كندية ***A Canadiarn play/ Une plaie canadienne*** *(1979)* تمثل محاولة لاستعادة ثقافة كيبيك من هوامش الأساطير السائدة عن الأمة. يستخدم الكاتبان المسرحيان أسلوب الـ*joual* فى أعمالهما على

نطاق واسع، والذى يتميز بتأكيده على التقنيات المسرحية غير الطبيعية. كذلك يوحى استخدامهما لأساليب العرض البريشتية بمحاولة تسييس تمثيلات الكولونيالية الداخلية فى كندا. أيضًا تقوم مسرحيات *Tremblay* على وعى مابعد كولونيالى حاد، حتى وإن بدت أنها تركز على قضايا أخرى؛ ويشير تريمبلاى إلى ذلك بنفسه فى نقاش حول مسرحية له **بعنوان *Hosanna*** قدمت عام ١٩٧٤ وتدور حول حلاق يرتدى ملابس الجنس الآخر :

> *أراد "هوزانا" دائمًا أن يكون امرأة لديها الرغبة الدائمة فى أن تكون ممثلة إنجليزية فى فيلم أمريكى عن أسطورة مصرية ، وأن تظهر فى لقطة فى أسبانيا. وهذه هى مشكلة إقليم كيبيك على وجه الخصوص؛ فعلى مدى ٣٠٠ عام لم يقل لنا أحد أننا أمة، ولذا فقد أخذنا نحلم بأن نكون شخص آخر بدلاً من أن نكون أنفسنا .*
>
> *(مقتبس عن Benson 1985 : 95)*

من بين مسرحيات تريمبلاى الأخرى مسرحية بعنوان *A toi pour toujours ta Marie- Lou (1971)* ؛ وقد قرأت هذه المسرحية أيضًا باعتبارها صور مجازية معبرة عن صراع إقليم كيبيك لتأكيد استقلاله السياسى والثقافى .

يطرح ديفيد فيناريو *David Fennario*– وهو كاتب مسرحى أنجلوفونى من مونتريال – منظوراً مختلفًا لمسألة الهامشية *marginality* وذلك من خلال تحليلاته لمجتمع كيبيك، وهى تحليلات تقوم على أساس طبقى. ففى مسرحيته *Balconville (1979)*– والتى غالبًا ماتعتبر أول مسرحية كندية حقيقية ثنائية اللغة– يمسرح فيناريو قصصًا متوازية لعائلة ناطقة بالإنجليزية، وجيرانها الناطقين بالفرنسية، وذلك فى حى تسكنه الطبقة العاملة فى مونتريال. يؤكد نص العرض هنا على مسألة ثنائية اللغة *bilingualism* بشكل يقوض التراتبيات اللغويه، وذلك من خلال تقديم كل من

الفرنسية والإنجليزية كلغتين مسرحيتين، وذلك بفاعلية متكافئة [٨]. إلا أن المسرحية تؤكد على مستوى التيمة أن اللغة تمثل مجالاً للاختلاف الذى يعد السبب وراء المسافة الثقافية التى تفصل بين الشخصيات المختلفة رغم ظروفهم الاجتماعية الاقتصادية المشتركة. وبينما توحى مسرحية *Balconville* أن الفجوة اللغوية بين المجتمع الأنجلوفونى، والمجتمع الفرانكوفونى هى سبب صراعهما، إلا أن مسرحية أخرى للكاتبة *Marianne Ackerman* ظهرت تحت عنوان **مسألة تارتوف، أو جنود الحامية العسكرية يتدربون على موليير** ***L'Affaire Tartuffe or, The Garrison Officers Rehearse Moliere (1993)***، والتى تفكك فيها هذه التقابلات الثنائية بين الناطقين بالإنجليزية والناطقين بالفرنسية. تدور أحداث المسرحية أساسًا عام ١٧٧٤ عندما كان قانون كيبيك [٩] على وشك الإصدار؛ وداخل هذا الإطار تقدم المسرحية قصة مجموعة من الممثلين الشبان الذين يتدربون على تقديم مسرحية ***تارتوف*** لموليير فى مدينة تشغلها حامية عسكرية فى كندا. ويتأطر هذا المستوى من الفعل من خلال سردية حديثة تقدم الشخصيات الذين سيعيدون تقديم أندادهم التاريخيين وذلك فى فيلم عن "العملية التجارية" وراء تقديم مسرحية ***تارتوف*** وذلك أثناء فترة التوتر السياسى . وتتحدث كافة الشخصيات – على كل من المستويين- الإنجليزية والفرنسية، وهو مايتم غالبًا داخل الجملة الواحدة. إن كان هناك حفاظ على خصوصية كل من منهما، إلا أنه أحيانًا مايدور الجدل عن حسنات وعيوب كل منهما، وذلك مع عدم وجود أية محاولة لتأسيس فجوة لغوية أو ثقافية. وفى واقع الأمر تقرر *Ackerman* فى مقدمتها للمسرحية أنها تهدف أساسًا إلى تقويض أسطورة مجتمع يمكن تقسيمه من خلال خط فاصل وتبسيطى :

يعد واقع كيبيك - بل وكان دائمًا - أكثر دينامية وتكافلاً من تلك الصورة التبسيطية لاثنين واقفين على مبعدة من أحدهما الآخر، ويمسكان بمسدسين، ويعطى كل منهما ظهره للآخر؛ وهذه الصورة المجازية ليست إلا صورة تبسيطية للغاية، ولاتعبر عن حقيقة الأشياء،

وانما تبدو غير مجدية، ولاتنيرنا خلال فوضى الحياة .

(1993:12)

إن رؤيــــة *Ackerman* حول طبيعة مجتمع كيبيك باعتباره "ديناميًا" ومتكافلاً، تتحقق بشكل كامل فى مسرحيــة ***L'Affaire Tartuffe***، وذلك على المســـتوى المسرحى، وعلى مستوى التيمة. بدلاً من مجرد تقديم دعوة ساذجة للتعايش السلمى بين الكنديين الأنجلوفونيين والفرانكفونيين، تقدم المسرحية هاتين الثقافتين ليستا متمايزتين أو منفصلتين؛ والهوية إذن تصبح مسألة اختيار استراتيجى بالنسبة للكندى ثنائى اللغة، وثنائى الثقافة .

إن الاختيار (أو بالأحرى الافتقار إلى اختيار) هو القضية التى يعالجها ويبرزها عدد من المسرحيات الماليزية ، والسنغافورية التى تهدف إلى الإحتجاج على الحكومات الوطنية السلطوية التى حلت محل الإداريين البريطانيين فى مرحلة مابعد الاستقلال؛ ففى ماليزيا، وعلى الرغم من الاعتراف الشفاهى بفكرة عدم التجانس الثقافى فإن النخبة الماليزية الحاكمة قد كرست اللغة، والثقافة، والديانة (الإسلام) المالبزية باعتبارها المعيار الثابت الذى يحكم كافة سياسات الحكومة التى تستبعد بدورها كافة الجماعات العرقية التى لا تعتبر أصيلة أو مايسميه الماليزيون *bumiputera* [(١٠)]
وعلى النقيض من ذلك حاولت سنغافورة تشكيل مجتمع واحد متعددة الأعراق، إلا أن هذه الأجندة التى تتبع بشكل صارم عادة ماتكون مقيّدة *constricting* ذلك أنهـــا تتأسس على تصورات للهوية غير مرنة ومحددة من قبل الحكومة ، وهذه التصورات تتجاهل الاختلافات الثقافية. وتملك هاتان الدولتان قوانين رقابة صارمة، والتى غالبًا ماتتحول إلى رقابة داخلية يمارسها كتاب المسرح على ذواتهم، فيستبعدون من أعمالهم ، ويشذبونها حتى تصبح صالحة للتقديم من خلال الوسائط الفنية المقررة لها .

تتناول مسرحية *Kee Thuan Chye* التى أصدرها عام ١٩٨٥ تحت عنوان **هنا والآن عام ١٩٨٤** ***Here and Now 1984*** قضايا الهيمنة العرقية وهمجية الشرطة فى ماليزيا . ترتكز المسرحية على رواية چورچ أورويل، وإن كانت تحول التحليل النقدى الذى يقوم على النموذج الطبقى فى الرواية إلى عرض مسرحى استمرادى *agit-prop* يساوى ضمنًا بين الأقلية الحاكمة فى رواية أورويل، والنخبة الماليزية مالكة الامتيازات، كما يساوى بين طبقة البروليتاريا فى الرواية، والطبقات غير الماليزية المحرومة. ولايوجد تركيز هنا على مسألة الحاجة إلى الحرية الفردية بقدر ما يتم التركيز على حقوق الجماعات المحرومة داخل المجتمع، وهم من غير الماليزيين فى الأساس . إلا أنه يوجد "بطل " اسمى هو *Wiran* (الذى يحمل ملامح كل من شخصية *Winston Smith* التى ابتدعها أورويل، والبطل الماليزى التقليدى الذى يسمى *Wirawan*) الذى يبدأ فى مساءلة وضعه الامتيازى كمثقف ماليزى، وذلك بعد مايرتبط بحركة مقاومة سرية. بالإضافة إلى محاولة المسرحية تقديم صيغة درامية للصراع الذى يدور داخل *Wiran* لتجاوز حدود الخطابات التى تقوم على أساس العرق، فإن المسرحية تقدم أيضًا مشاهد تتناول قضايا من قبيل الأصولية الإسلامية، وتهميش الثقافات غير الماليزية، والتشريعات المميزة *discriminatory* والرقابة.(١١) وفى هذه المسرحية تم استخدام ممثلين فى أدوار مغايرة لهوياتهم الجنسية، وأعراقهم، وذلك بهدف تقويض التمثيلات الجوهرانية للاختلاف، وذلك بالإضافة إلى المزج بين خيال الظل وموسيقى الـ*gamelan* والتقنيات البريشتية المختلفة، لإنتاج نص مسيَّس إلى حد بعيد ، ومتجذر فى التجربة المحلية. يمكن النظر إلى مسرحية *Kee* – فى تكييفها لعمل أورويل– باعتبارها تمثل خطابًا نقيضًا لكل من الإمبريالية البريطانية والكولونيالية الداخلية التى كان يقصد منها فى الأساس إصلاح التشويه الثقافى الذى خلفه الحكم البريطانى. يتضح هذا التجسد المزدوج لخطابات المقاومة على سبيل المثال من خلال البنيات اللغوية للمسرحية كما تلحظ *Jacqueline lo* :

*ينسبر خطاب الاحتواء اللغوى فى مسرحية **هنا والآن عام ١٩٨٤** إلى صدع تاريخى. إن مفارقة استخدام الإنجليزية المعيارية لتمثل الوضعية السائدة للغة Bahasia الماليزية السائدة لاتخفى على الجمهور المحلى؛ فكلا اللغتين تدلان على خطابات السيطرة التى تتأسس على أساطير الجوهرانية العرقية، والهيمنة الثقافية. وفى هذا الإطار يمكن القول إن استخدام جماعات الـProles للغة إنجليزية هجينة بعد استراتيجية إزاحة وتقويض للغة الرسمية من خلال عمليتى الإبطال والتكييف .*

(1995:234)

وهكذا فإن مسرحة *Kee*- على المستويين الأدائى والتسمى - تقوض الخطابات السائدة لتدعو إلى عملية إعادة بناء مفهومية للهوية القومية.

إن الاستجابات المسرحية إزاء أشكال السيطرة الداخلية على القوة السياسية تشيع فى مستعمرات سابقة أخرى [١٢] ، ولكن الأمثلة المقدمة هنا تكفى لاستعراض بعض الملامح البارزة المعبِّرة عن هذا الشكل الخاص للإمبريالية الجديدة. الأهم من ذلك- على مايبدو - أن هذه الأمثلة تقترح طرائق لتقويض الأشكال الصريحة للسيطرة على القوة، والتى تمارس فى مرحلة مابعد الإمبريالية تحت مسميات التحرر من الاستعمار وبناء الأمة. وكما يقول *Bhabha* فإن "السرديات" النقبضة للأمة والتى دائمًا ما تستدعى وتكشط حدودها الكلية- الفعلية منها والمفهومية- تزعزع تلك المناورات الأيديولوچية التى تُمنح من خلالها "الجماعات المتخيلة" *imagined communities* هويات جوهرانية *(1990:300)* . إن كان ذلك المنهج الأصيل الذى يتناول بالدراسة عملية التحرر من الاستعمار الدائمة من خلال مفهوم تعدد الثقافات- إن كان هذا المنهج يمثل الخطوة الوحيدة الصالحة التى تدفعنا إلى الأمام، إلا أنه من الحكمة أن نسجل بعض التحفظات على مثل هذه المناهج، أو على صيغها الرسمية على الأقل. يرى *Alan Filewod*- فيما يتعلق بكندا وأستراليا- أنه على الرغم من أن سياسات الحكومة

المتعلقة بالتعددية الثقافية تعد جزئيًا "المرحلة الأخيرة من مراحل إزاحة التراث الإمبريالى" إلا أنها تمثل رغم " ذلك تحدياً لشروط التميز القومى، ومن ثم تجعل الحكومة وكأنها تقوم بمهمة قومية" *(1992 b: 11)* . من الأهمية بمكان إذاً أن نتذكر أن كل المجتمعات مابعد الكولونيالية لها مراكزها وهوامشها الداخلية، وأن الخطابات الوطنية فى بعض الأحيان تتواصل مع ابستمولوچيات الإمبريالية .



مسرحية هنا والآن ١٩٨٤ - تأليف Kee Thuan Chye وإخراج Krishen Jit

الإمبريالية الجديدة الإقليمية .

غالبًا ما يؤثر الوضع الجغرافى لبلد ما على قدرتها على ممارسة القوة على الثقافات الأخرى أو مقاومة آثار الإمبريالية الجديدة. يعبر العديد من مسرحيات كيبك - التى ناقشناها بالارتباط مع الكولونيالية الداخلية- هى أيضًا عن الحاجة الملحة إلى رفض تأثير الثقافة الأمريكية ، وعلى وجه الخصوص أشكال معينة من المسرح الأمريكى. واقتراب كيبك من الولايات المتحدة يعنى أن هويتها الثقافية (التى ترغب فى حيازتها) غالبًا ماتتناقض مع واقعها الاقتصادى. ولعل ذلك يتضح فيما قاله *Jacques Godbout* عام ١٩٨٠ "إن أفكارنا تأتى من فرنسا، بينما تأتى أساطيرنا، وبطاقات ائتماننا، ورفاهتنا من الولايات المتحدة (مقتبس من *Weiss1983:68*) .

وواقع الحال إن اقتصاديات وسياسة كندا ارتبطت إجمالاً وعلى نحو معقد بتلك الخاصة بالولايات المتحدة، وهذا الموقف من المحتمل أن يصبح أكثر تعقداً نتيجة لاتفاقية التجارة الحرة فى أمريكا الشمالية، والتى تم الموافقة عليها عام ١٩٩٣ (١٣) .

لعبت العوامل الإقليمية دوراً بارزاً فيما يتعلق بمشاركة أستراليا فى الأنشطة الإمبريالية الجديدة والمختلفة. على الرغم من التأثير الثانوى نسبيًا الذى تلعبه أستراليا فى الأحداث العالمية، إلا أنها كانت قادرة على ممارسة سلطتها الثقافية، والاقتصادية والعسكرية على بعض جيرانها الأسيويين فى المحيط الهادى، وذلك بسبب وضعها كدولة غربية، وفى منطقة غير غربية فى مجملها . وفى العديد من الحالات أقرت الحكومتان البريطانية والأسترالية (أو على الأقل دعمت بشكل غير مباشر) استخدام مثل هذه القوة . وهؤلاء الحلفاء الكولونياليون، والكولونياليون الجدد لم يدعموا فقط القدرة العسكرية الأسترالية لتمكينها من استعمار ثقافات أخرى، ولكنها أمدتها أيضًا بالمسوغ المناسب الذى يمكنها من تنفيذ أفعالها. (١٤) فى الوقت ذاته يخشى العديد من سكان أستراليا غزو أى من الدول الأسيوية لهم ، وذلك على اعتبار أن استراليا بلد غنية بالموارد وعدد سكانها قليل . وقد أدى هذا التوجه (الناتج جزئيًا عن العنصرية، والخوف من الأجانب) إلى موقف سياسى بالغ التعقيد، وهو موقف تتسم فيه وضعيتى المستعمِر والمستعمَر بالتغير وعدم الثبات البالغين. أيضًا فإن العلاقات الحالية بين أستراليا واليابان (وعلى نحو مشابه بين نيوزلندا واليابان) على سبيل المثال تتأثر بعدد من العوامل ، ولايمكن وضعها من خلال ثنائية الغربى / الشرقى ؛ فوضع اليابان الاقتصادى باعتبارها إحدى أهم شركاء أستراليا التجاريين يقوض ذلك التصور الأبوى حول "الشرق" غير النامى ، "والغرب" النامى. وواقع الأمر أن الاستثمارات اليابانية الحديثة فى أستراليا (والتى ينظر إليها البعض باعتبارها إمبريالية اقتصادية) لعبت دوراً هامًا فى التنمية فى أستراليا خصوصًا فى قطاعى

التصنيع والسباحة. وعلى الرغم من (وبسبب) نجاحها الاقتصادى أصبحت اليابان تشكل مجالاً للتناقض بالنسبة لأغلب الأستراليين الذين يجب عليهم احترام اليابانيين (رغم حنقهم عليهم) وإن بتنون هويتهم بشكل دائم من خلال الخطابات الاستشراقية. وهذا الموقف يعدل بالضرورة من قناعة سعيد بأن "الاستشراق يعتمد فى استراتيجيته على وضع فوقى مرن يضع الغربى فى سلسلة من العلاقات مع الشرقى دون أن تفقده يده العليا على الشرقى" *(1979:7)*.

ومما يدل على الإمبريالية الجديدة التى تمارسها إستراليا فى آسيا مشاركتها فى حرب ڤيتنام. ومن بين المسرحيات التى تتناول هذا الموضوع (١٥) مسرحية *Pob George* التى تحمل عنوان ***ساندى لى تعيش فى نوى دات*** ***Sandy Lee Live at Nui Dat (1981)*** التى توجه اتهامات مباشرة للغاية للتوجهات الأسترالية (والأمريكية) تجاه الڤيتناميين.

يركز الفعل السردى للمسرحية بشكل كبير على حركة الاحتجاج المناهضة للحرب، وإن كان يتضمن أيضًا عدداً من المشاهد التى تدور أحداثها فى معسكر للجنود على الجبهة؛ ولاتظهر على الخشبة هنا أية شخصية ڤيتنامية؛ فالتركيز هنا يقع على الكيفية التى يتم بها "ابنناء" هؤلاء الآخرين وموضعتهم من جانب الجنود الأستراليين والإعلام الغربى . وهكذا فإن المسرحية تستدعى الخطابات الإمبريالية لتقوم بتفكيكها. واتساقًا مع محاولة الاستشراق تأنيث الآخر، ومن ثم جعله قابلاً للاستعمار من الوجهة المفهومية يصور كل من المحتجين والجنود ڤيتنام من خلال أطر أنثوية: "إنها *she* سلبية، وضعيفة، وصامتة بشكل واضح، وقابلة للابتزاز الجنسى؛ ففى العرض الاستمرادى الذى يؤديه الطلبة الراديكاليون احتجاجًا على الإمبريالية الأمريكية فى آسيا يميل العم سام على ڤيتنام التى تؤدى امرأة دورها، ويصوب مسدسًا إلى رأسها. وشفرات الهوية الجنسية فى هذا المشهد غاية فى الوضوح: فالذكر

الأمريكي يقف متأهبًا لاغتصاب و/أو قتل ڤييتنام الأنثى. وعلى نحو مشابه يعبر الجنود عن ردود أفعالهم إزاء ڤييتنام من خلال صور نمطية مرتبطة بالعرق والهوية الجنسية، مع التأكيد على الجاذبية الجنسية للآخر الآسيوى الذى يحول إلى موضوع غرائبى، فيتيشى *Fetishised*، وتُسلب منه ذاتيته. ويتجلى ذلك فى الجندى الأسترالى الذى لايعرف حتى اسم حبيبته الڤييتنامية الذى يخطط للعودة بها إلى أستراليا، ويوحى ذلك بأن الجندى ينظر إلى تلك الحبيبة باعتبارها سلعة يتم استيرادها ونقلها بإرادته إلى وطن الجندى. هناك نوع آخر من التسليع يتجلى فى صفقات المرتزقة التى تسمل عمليات تهريب المخدرات، وذلك بين أشياء أخرى. ومن خلال هذه الشخصيات تموضع المسرحية الجنود الأستراليين باعتبارهم أبطال نقيضين *anti-heroes* بعد غزوهم لآسيا المحصلة المتوقعة المعبرة عن رغبة تحقيق الذات من خلال غزو الآخر الشرقى. وتحول هذا الوهم الاستشراقى إلى "رحلة شاقة وسيئة" هو أحد المفارقات الساخرة التى تنطوى عليها التجربة الڤييتنامية.

كانت سيادة أستراليا على جزر المحيط الهادى القريبة تجربة أنجح من التجربة الڤييتنامية بكثير، على الأقل من وجهة نظر المستعمرين؛ فجزيرة بابوا غينيا الجديدة - التى تكونت فى الأصل من مجموعة مقاطعات قامت كل من بريطانيا وألمانيا بضمها- أصبحت تحت الإدارة الأسترالية الكاملة عام ١٩٤٩، وهو ما أقرته الأمم المتحدة [١٦] (بتردد). وقبل ذلك كان الأستراليون البيض يقومون بتجنيد (أو اصطياد *blackbird*[١٧]) الأيدى العاملة من الجزيرة كما قاموا أيضًا بتأمين مصالحهم هناك. يمكن القول إن الإمبريالية الجديدة التى مارستها أستراليا فى بابوا غينيا الجديدة انطوت على ضعف ملامح الإمبريالية البريطانية فى مستعمرات الاحتلال: "فالسكان المحليين تم ابتناءهم باعتبارهم همج وثنيين، وباعتبارهم سذج وخطرين فى الوقت ذاته، والأهم من ذلك كله كانوا بصوروا باعتبارهم فى حاجة إلى القيادة الأبوية حتى

يتمكنوا من دخول العالم "المتحضر" الحديث. وفى الوقت ذاته قام المعلمون، والعاملون فى الإرساليات، وممثلو الحكومة، والشركات متعددة الجنسية بنشر أنساق القيمة الغربية، وفى الوقت ذاته كانت عمليات استغلال الموارد الطبيعية فى بابوا غينيا الجديدة تتم على قدم وساق وقد أدى هذا الوضع فضلاً عن قرب بابوا غينيا الجديدة الجغرافى من المستعمِر *coloniser* السابق (على النقيض من بعد بريطانيا عن مستعمراتهما السابقة) إلى صعوبة فى عملية التحرر من الاستعمار فى مرحلة مابعد الاستقلال ، وابتداءً من عام ١٩٧٣ .

إحدى المؤثرات الهامة التى تمخضت عنها الإمبريالية الجديدة فى بابوا غينيا الجديدة وجزر المحيط الهادى الأخرى هى عقيدة البضائع العائدة [(١٨)] *cargo cult*، وهى عبارة عن توقع عودة أرواح الأجداد فى سفن أو طائرات محملة بالبضائع التى سوف تفى باحتياجات أتباع هذه العقيدة. وتشترك كافة العقائد الدينية فى هذه المنطقة فى معتقد عوده الأجداد وتوزيعهم لكميات هائلة من الطعام والثروات الأخرى . ومثل هذه العقيدة تصبح فى موضع التباس، بل وتؤدى إلى الإحباط فى اللحظة التى يتم بها الاتصال مع الغرب، وتقدم البضائع التجارية للسكان الأصليين، وخصوصًا فى اللحظة التى تعد فيها المسيحية بالخيرات السماوية. وليس من المستغرب إذن أن الوعد بهذه الخبرات المجازية وإدخال السلع المصنعه وغير المألوفة بالنسبة للسكان المحليين أدى بالعديد من الناس إلى التوقع غير الواقعى للسلع الغربية التى تخفف عليهم فقرهم. وعندما لم يتحقق هذا التوقع،كان الغضب وانقشاع الوهم هما المحصلة الطبيعية .

تبحث مسرحيات عديدة من غينيا الجديدة فى أصول وآثار عقائد البضائع العائدة، وذلك فى محاولة لاستعادة التوقعات المحلية، والكشف- فى الوقت - ذاته عن الأضرار التى سببها التدخل الغربى فى الأديان، والاقتصاد والثقافة المحلية. يقدم *Turuk Wabei* فى مسرحيته ***Kulubob(1969)*** قصة عقيدة تقليدية تتمركز حول

الخـــــالق *Kulubob* الذى يعـود إلى أتباعـه من وقت لآخر ليـغدق عليـهم الفاكـهـة، والخـضـروات، والـطقس المنعش، والوعـد بالرخاء والوفـرة . إلا أنه يُطرد من القرية فى زيارتـه الثانيـة، وذلك لانتهاكه إحدى المحرمات، وزواجه من أخته، إلا أن ذلك لاينتقص بالضرورة من قوته أو أهميته باعتباره شخصية أسطورية. ومـن المعتقد- فى واقع الأمر - أن يعـود فى أحد الأيام محـمـلاً بالهدايا التى سوف تكفر عن تعدياته، ويكافىء القرويين على ماتحملوه من آلام . وهكذا تعيد المسرحية موضعة عقيدة البضائع العائدة داخل تاريخ قبلى خاص، وفى الوقت ذاته تقدم للجمهور درسًا أخلاقيًا يتعلق بأنماط الزواج المقبولة . بالإضافة إلى ذلك تختتم المسرحية بمشهد يكشف لنا عن أن ممارسات العقائد التقلبدية تم استعادتها من خلال المتغيرات التى فرضتها الإمبريالية : ففى هذا المشهـد نجد أحد العـاملين بالإرسالية يصـل إلى القرية، ويقف فى مكان *Kulubob*، ويبدأ فى توزيع بعض البضائع قبل أن يفتح الكتاب المقدس ، ويـعظ أولئك القرويين الذين أصابتهم الدهشة والذين يخطئون هذا الرجل، ويعتقدونه جدهم الأكبر . أيضًا فإن الأغنيـة الأخـيرة "بضـائع للجميع" تضفى على المسرحيـة نبرة مـعـاصرة إذ تدعو إلى التوزيع المتكافىء للثروة .

وبينما تختتم مسرحية ***Kulubob*** بلحظة اللقاء بين المسيحية، والديانات المحلية تكشف مسرحية ***بضائع Cargo (1971)*** لمؤلفها *Arthur Jawodimbari* عن الطرائق التى تم بها سحق نظامين متشابهين من المعتقدات ، وكيف أدى ذلك إلى تولد الفوضى، والإحباط، والشعور بالاستغلال. تتم أحداث المسرحية فى المنطقة الشمالية من بابوا فى بدايات القرن العشرين، وذلك بعد تأسيس مركز الإرسالية مسيحية فى قرية خاصة بقبيلة *Pure* ثم يجد اثنان من أفراد القبيلة اللذان لا يعرفان الإنجليزية بشكل جيد صناديق بها بضائع ومكتوبًا عليها ***Pure Soap***، فيستنتجان أن ممثل الإرسالية واسمه البرت ماكلارين *Maclaren* (والذى كانا يثقان فيه) كان يسرق

البضائع التى كان أجدادهم يرسلونها إليهم . وعلى أثر ذلك يجن جنون القرويين فيلتقون ليرسموا خطة للتعامل مع ما اعتبروه استغلالاً. وأثناء هذا الاجتماع تقدم *Dubo* (الذى كان ابنها قد قتل حديثًا فى البركان) حلمًا عن ابنها ليكون بمثابة الحل للمشكلة :

قال ابنى فى الحلم إننا لا يجب أن نعمل لدى الرجل الأبيض. وقال إننا يجب أن نبنى قوارب ضخمة تكون ملكًا لنا ، ونبحر إلى حيث تشرق الشمس. وقال إننا سنصل إلى مكان تلتقى فيه السماء والبحر ، وهناك سوف نرتقى سلمًا إلى السماء . وفى السماء سنجد كل الأشياء التى نريدها ، فنحملها ، ونترجل السلم، ونضع فى قواربنا الضخمة، ونعود بها إلى الوطن .

يضاف إلى هذه القراءة التقليدية للنسق الروحى الخاص بالقبيلة تأويل *Dubo* الخاص فى ضوء الأحداث القريبة : "إن سفن الرجال البيض فقط هى التى تذهب إلى هناك؛ ولكن عندما يرسل أقاربنا البضائع الخاصة بنا معهم يسرقها الرجال البيض . وقد وعد ابننا بأن أقاربنا سيصنعون لنا بضائع أخرى عديدة من خلال الطقوس السحرية (نفس المرجع : *P.16*) . كذلك فإن اساءة فهم بواعث/ أفعال الرجال البيض على هذا النحو تتأكد من خلال صلاة ماكلارين الختامية للقرويين عند تركه الإرسالية بسبب تعرض أمنه التشخصى للخطر؛ يقول ماكلارين فى هذه الصلاة: "ياالله القدير، مانح كل العطايا الصالحة، ومحب كل البشر، املأ شعبك هذا بالنعمة السماوية، حتى يتسنى لهم أن يعيشوا فى سلام، (نفس المرجع : *P.119*). يتواجد معتقد العقائد العائدة هنا فى هيئة مشكلة خاصة باللغة والترجمة : فالنعمة السماوية، والعطايا الصالحة تترجم إلى بضائع سماوية على الأرض؛ وفضلاً عن إخفاق ماكلارين فى إدراك عمليات إساءة التمثيل اللغوى والثقافى التى حدثت فإنه لايدرك أيضًا الطرائق التى استخدمت فى تكييف المسيحية داخل أنساق المعتقدات المحلية : فبدلاً من قبول قبيلة *Pure*

للمعتقدات المسيحية بتسليم كامل فإنهم يفهمونها ويمارسونها فى سياق النسق الروحى الخاص بهم . وتشير المسرحية إلى أسبقية المعتقد المحلى زمنيًا، ولذا نجد أن حلم *Dubo*، وقرار القرية بقبوله حلاً يجيء زمنيًا قبل صلاة ماكلارين . وهذا المعتقد لايوحى بغباء أو سذاجة قبيلة *Pure*، وإنما يشير إلى عدم حساسية البيض الذين لايفهمون التقاليد المحلية ولا يستوعبون قناعة شعب بابوا غبنيا الجديدة بأن الثروة ستتوزع بينهم بالتساوى. يختتم الفعل الدرامى بالقرويين وهم يحملون أسلحتهم (المناجل فى مواجهة "العصى السحرية" التى يحارب بها البيض) للدفاع عن أنفسهم، واستعادة كرامتهم، وتحرير "البضائع" التى يظنوا أن البيض يخفونها عنهم. توحى الخلفية المكانية والزمانية للمسرحية- التى تدور أحداثها قبل مائة عام تقريبًا - بأن هذه الخاتمة يمكن قراءتها بشكل ينطوى على تورية ساخرة: فالمستعمرون لن يحرروا هذه البضائع إلى الأبد . يفضح نص *Jawodimbari*- من خلال الربط بين شخصيات ممثلى الإرسالية، وعقيدة البضائع العائدة - الآثار المؤذية التى خلفتها الثقافة الغربية سواء فى الماضى فى الحقبة المعاصرة .

تستخدم تونى ستراتشان *Tony Strachan* فى مسرحيتها **أعين البيض** ***Eyes of the Whites (1981)*** عقبدة البضائع العائدة كمجاز فاعل تقدم من خلاله تحليلاً نقديًا أكثر شمولاً للإمبريالية الجديدة التى تمارسها أستراليا فى بابوا غينيا الجديدة [١٩] تفتتح المسرحية بصوت طائرة وضوء خافت مسلط على چونا *Juna* وهى امرأة من السكان الأصليين تنتظر الشاحنات والأدوات الكهربائية لشعبها، والتى تعتبرها مكافأة عادلة لها على السنوات التى قضتها فى خدمة عائلة إسترالية أثناء إقامتها الطويلة فى بلدها. وتظهر الصورة الختامية للمسرحية چونا وهى غاضبة بعد أن انقشع الوهم عنها، وذلك فى اللحظة التى يتضح لها فيها أن كل تضحياتها لم تسفر عن شيء. ومثل هذه المشاهد المؤطرة تخلق سياقًا مجازيًا يحيط بالفعل المركزى الذى يركز على الأنشطة الاستغلالية التى يقوم بها توم لاشوود *Tom Lashwood*، وهو سياسى

ودكتور وتنسج فكرة معتقد البضائع العائدة داخل السردية الأساسية منذ البداية، وذلك عندما يظهر توم فى حملته مرتديًا ملابس سانتا كلوز ، ثم يبدأ فى توزيع الهدايا التى يشترى بها أصوات الناخبين . تمثل ملابس توم فى هذا العرض دالًا بصريًا يذكر الجمهور بعملية التنكر التى يقوم بها، ويزيد من الإحساس بالسخرية السياسية. وعلى الرغم من أن ابنها يشارك فى حملة حرب بانجو المعارض، والذى يسعى إلى الحصول على تقرير المصير سياسيًا ، فإن چونا تقنع الجماهير بالتصويت لصالح توم (وهو رئيسها أيضًا) لأنها قد تمثلت آراءه، ومن ثم ترى أن شعبها غير مستعد للحكم الذاتى. أيضًا فإن إيمانها الشديد بعقيدة البضائع العائدة أدى بها إلى الظن بأن ابنة توم - واسمها سيرا *Sera*- والتى قامت بتربيتها منذ طفولتها هى ابنتها التى قتلت، وأعيد تجسدها مرة أخرى لتجلب لها البضائع. وتوضح لنا رؤية چونا للحملة الانتخابية توقعاتها من توم عندما يتم انتخابه : إلا أن الأمر الذى ينطوى على مفارقة ساخرة أن توم هو الذى يجرد البلاد من البضائع من خلال عمليات التصدير غير الشرعية، والتى يركز فيها على المصنوعات المقدسة الثمينة. وهكذا فإن هذا الدكتور الذى يبدو خيراً من الظاهر يعد مسئولاً عن تشويه الثقافة الأصلية، وتكييف الأرض الخاصة بقبيلة *Sepik*، كما أنه يكشف عن الوجه المراوغ للإمبريالية الجديدة الأسترالية .

تقدم لنا مسرحية ***أعين البيض*** نقداً لاذعًا للعلاقات الأبوية التى تعمل أستراليا على تأسيسها وتدويمها من خلال أسطورة "التنمية"، وفضلاً عن ذلك فإنها تقدم مشاهد تقويضية صريحة ومتباينة، توضع فيها هذه الأسطورة موضع المساءلة؛ فعلى سبيل المثال يتم تضمين مسرحيتين داخل الفعل الكلى للمسرحية : الأولى عبارة عن شريط ڤيديو منزل يظهر عائلة لاشوود وهى ترفه عن نفسها. ويدفع السلوك الغريب من جانب الرجال على وجه الخصوص الخبير النيچيرى فى منظمة الصحة العالمية والذى يدعى *Yulli* إلى أن يسأل "هل هذا هو السلوك الإسترالى النموذجى أثناء النزهات؟" (نفس المرجع: *P.28*). وهذا السؤال الساخر من جانب *Yulli* يموضع الأستراليين

باعتبارهم غرائب أنثروبولوچية، وهو بذلك يقلب النموذج الإمبريالى الذى أسسه شريط الڤيديو، والذى يصور بعض القرويين الأصليين. ترى سوزان سونتاج *Sontag* القائلة إن "الصور الفوتوغرافية تحجر، وتخدر، ومن ثم تصبح الكاميرا نوعًا من أنواع تقويض المسئولية الأخلاقية *(1973:20,41)*؛ وتنطبق هذه الفكرة بشكل واضح على عمليات التصدير التى يقوم بها توم، ولكن المسرحية تلاشى سلطة التصوير التى يملكها، وذلك بتحويل نظرة الكاميرا إلى المستعمِر *coloniser* ذاته. فى المسرحية الثانية القصيرة تقدم كل من چونا، وسيرا حواراً قصيراً- يدور جزء منه باللغة الهجينة- يحاكى بشكل ساخر محاولات أحد العاملين بالإرسالية تحويل شابة صغيرة من السكان الأصليين إلى المسيحية وهنا يتم تقويض الأدوار العرقية التقليدية إذا علمنا أن جونا تؤدى دور الرجل الأبيض العامل بالإرسالية،وبينما تؤدى سيرا دور الفتاة المنتمية للسكان الأصلين. ولا تحظى علاقة چونا بـ"سيرا"- هنا وفى أجزاء أخرى من المسرحية - بقبول النظام التراتبى الإمبريالى ذلك أن چونا تتموضع دائمًا فى دور أبوى ، وذلك عندما تعلم سيرا اللغة المولدة، وتحكى لها قصص من الثقافة الشعبية. تختتم المسرحية بتقوض الحكم الكولونيالى على نحو مأسوى، وتحطم چونا نفسيًا؛ وإذا أخذنا فى الاعتبار أن چونا تعبر عن بابوا غينيا الجديدة نفسها ، فإن تحطمها يمثل نقداً لاذعًا لأستراليا (التى أحيانا تكون حسنة النوايا) لتدخلها فى مصير هذه البلد. يستخدم سترأتشان تقنيات أدائية مثل اللغة المحلية، والرقص، كما يركز على المقاومة الشديدة التى يقوم بها بيتر بن چونا؛ وكل ذلك يطرح احتمال استعادة الثقافة الأصلية، ولكن دون المعاونه المهينة من الاستراليين .

تناول كتاب مسرح بابوا غينيا الجديدة أيضًا نقد الأنظمة التعليمية الأسترالية المفروضة عليهم، وهى أنظمة من شأنها خلق الفجوة بين الأطفال الأصليين وأوطانهم ، وذلك من خلال غوايتهم بالثقافة الغربية؛ ففى مرحلة المدرسة الثانوية- على وجه

الخصوص- يبتعد الطلبة عن قراهم البعيدة لبتلقوا تعليمهم فى مدارس بعيدة - فى مناطق مثل *Lae* و *Port Moresby* أو فى أستراليا ذاتها - ويعودون إلى أوطانهم فقط فى الأجازات الطويلة . تتأسس هذه النخبوية الملازمة للكولونيالية الجديدة (والتى يتيحها مثل هذا التنظيم) على تراتب القيم، وهو تراتب يرسخ مفاهيم من قبيل أن ثقافة القرية متقادمة بينما التعليم الغربى يعبر عن المخزون المعرفى الوحيد ذا القيمة. يتناول چون ويليس كانيكو *John Willlis Kaniku* هذه القضية فى مسرحية **صرخة طائر الشبنم** ***Cry of the Cassowary** (1969)* التى تركز على عودة ثلاثة أطفال إلى قريتهم فى *Milne Bay* . تطرح المسرحية نقدها لنظام المدرسة الداخلية بشكل غير مباشر ومن خلال سلوك الطلبة المتهور، وعلى نحو أوضح من خلال حديث إحدى السيدات، وتدعى سيلا *Sela*- تقول فيه : "عندما يأتى الأولاد فى كل عطلة يعرفوننا إلى أى مدى هم متعلمون وأكفاء، وإلى أى مدى نحن بدائيون. إنهم يتحدثون إلينا وكأننا لانعنى شيئًا لهم " *(1970:16)* . وفى إحدى المرات تدافع ابنتها ميبو *Mebo* عن تعليمها بقولها إنها لم تتعلم فقط قراءة وكتابة لغة الرجل الأبيض، ولكنها تعلمت أيضًا كيف تصنع السلال، وتعتنى بالأطفال ، وترعى المرضى. وتوحى لنا الطبيعة المنزلية لهذه المواد التعليمية بأن هؤلاء الطلبة لايتم تدريبهم لتوظيفهم فى الحكومة أو ليقوموا بدور مهنى، أو حتى لحياة الزراعة فى القرية . تؤكد سيلا على أن المربين والإداريين الكولونياليين يعلمون الطلبة الاستقلال، وذلك يتم جزئيًا من خلال هدم بنيات الأسرة والمعتقدات والممارسات التقليدية إلا أن ابنها الأكبر ديكو *Diko* يحاول تهجين الثقافتين بزعمه أن الجيل الحالى من الطلبة هو الذى سيتولى بعد ذلك تشكيل النظام التعليمى؛ إلا أن هذا القلب فى التراتب بعيد المنال، ولاتترك المسرحية جمهورها يقع تحت تأثير تفاؤل ديكو، وتقدم بدلاً من ذلك دال صرخة طائر الشبنم، والذى يدل على الموت، وهو مايتحقق فعليًا عندما يموت الصبى المشلول الذى يدعى *pima* وهذا الموت يعد كناية عن موت الثقافة الأصلية فى النهاية .

فى الآونة الأخيرة طورت بابوا غينيا الجديدة ممارسة مسرحية توفيقية تركز على أشكال الثقافة المحلية على نحو مجاوز لما نجده فى المسرحيات التى ناقشناها فيما سبق. وفى طليعة هذه الحركة المسرحية فرقة المسرح القومى فى *Port Morseby*، وفرقة مسرح *Raun Raun* ؛ وتهدف هذه الحركة إلى التحرر الثقافى،وهى تكشف عن العديد من الملامح التى ناقشناها بالارتباط مع الدراما التى تقوم على التجسيدات التقليدية فى أفريقيا والكاريبى. وتقدم هذه الفرق عروضها فى الهواء الطلق؛ وفى الأسواق، والقرى، وأفنية المدارس، ومن خلال الوسائط الأخرى التى لم تخصص للعروض المسرحية. تشتمل الثقافات الأصلية الموجودة فى بابوا غينيا الجديدة على الرقص، والمايم، والموسيقى، والملابس والإيقاعات اللغوية، ولكن هذه العناصر غالبًا مايتم تهجينها لإنتاج أشكال توفيقية جديدة . وتأكيد هذا التيار المسرحى على العمل الجماعى باعتباره أساسًا للإبداع يضعه داخل إطار نموذج المسرح المجتمعى الذى نشأ بتأثير من نظريات جروتوفسكى وبريشت، وبتأثير من تقاليد الأوبرا الشعبية فى نيچيريا . من بين العروض التى قدمت حديثًا عرض باسم *Sana Sana (1992)* الذى قدمته فرقة المسرح القومى فى صورة أوبرا شعبية تقوم على القصص الأسطورية الخاصة بمقاطعة *Milne Bay* [٢٠]. وعلى الرغم من أن السردية الخاصة بهذه المسرحية أخذت من منطقة واحدة فى بابوا غينيا الجديدة، إلا أن الهدف من هذه المسرحية كان تقديم حدث عبر ثقافى: فقد مزجت بين التكنولوچيا الغربية، والمؤدين وأشكال الأداء المأخوذة من الثقافات الأصلية المتميزة والمتعددة الموجودة فى بابوا غينيا الجديدة. وكما تقول لندا شولتز *Schulz* فإن "البناء التركيبى لهذه الأوبرا الذى يمزج بين الأسلوب والشكل يهدف إلى إزالة الحدود الإقليمية المصطنعة والمفروضة، وذلك من خلال إدارك المسرحية للاختلافات بين الثقافات المختلفة والاهتمامات المشتركة بينها" *(1994:48)* . ومثل هذا المسرح أيضًا يعمل فى اتجاه الاستعادة الثقافية التى تعادل آثار الإمبريالية الجديدة التى تمارسها أستراليا فى المنطقة .

الإمبريالية الجديدة الكوكبية

تتعاظم آثار الإمبريالية الجديدة الإقليمية عندما تملك دولة ما وسيلة تدعيم قوتها الثقافية على مستوى أكبر. والتفوق الاقتصادى والعسكرى له أهميته المؤكدة فى هذا الشأن، وإن كانت قوة الإعلام هى التى تضفى الشرعية على أشكال الإمبريالية الجديدة على المستوى الكوكبى ، ولم يكن سعيد أول من رأى أن صعود الولايات المتحدة كقوة إمبريالية كبرى فى القرن العشرين يعود بشكل كبير إلى كوكبة الإعلام:

تتسم الهيمنة الإمبريالية الكلاسيكية بتضافر القوة مع الشرعية: تمارس القوة نشاطها داخل دائرة السيطرة المباشرة، بينما تمارس الشرعية نشاطها داخل الدائرة الثقافية. ومرجع اختلاف طبيعة الهيمنة فى هذا القرن الأمريكى إلى القفزة الكمية فى مجال حيازة السلطة الثقافية، والفضل فى ذلك يرجع إلى النمو غير المسبوق فى جهاز انتشار المعرفة والتحكم فيها.... بينما ارتبطت الثقافة الأوروبية قبل قرن مضى بحضور الرجل الأبيض، ذلك الحضور المادى (ومن ثم القابل للمقاومة) الذى يملك السيادة المباشرة، فإننا نجد الآن بالإضافة إلى ذلك - حضوراً إعلاميًا دوليًا ينسرب إلينا غالبًا إلى ماتحت مستوى الوعى ، وعلى نطاق واسع للغاية .

(1994: 352)

يرسى هذا الخطاب الجديد للإمبريالية علاقات أقل تقليدية من تلك التى أرستها الإمبراطورية البريطانية، ولكنها لاتقل عمقًا فى قدرتها على تحديد المعايير المادية

والثقافية التى يعيش عليها الآن الجزء الأكبر من العالم. يميل النظام الإعلامى العالمى الذى تسيطر عليه الولايات المتحدة (بشكل كبير) إلى إنتاج خطابات وصور تؤكد التراتبيات التى تقوم على أساس العرق، والهوية الجنسية، والدين، والتوجه الجنسى، والطبقة. وتكمن صعوبة تقويض هذه التراتيبات مع الحفاظ على الخصوصية الثقافية فيما يسميه سعيد الواقع المروع والخاص بتبادل الاعتماد بين البشر على مستوى العالم" (نفس المرجع: *p:401*).

انتشرت الإمبريالية الجديدة الأمريكية على نطاق واسع لدرجة أنها أدت إلى ظهور كيان كامل من الدراما مابعد الكولونيالية والتى يمكن أن تكون موضوعًا لدراسة مستقلة. والأمثلة المطروحة هنا تهدف فقط إلى إعطاء فكرة ما عن الصور المجازية المتكررة التى تنتجها المناطق التى تأثرت بهذه الإمبريالية. ففى أستراليا على سبيل المثال كان التأثير السياسى، والاقتصادى، والثقافى للولايات المتحدة موضع اهتمام بعض قطاعات المجتمع طوال فترة طويلة فى القرن العشرين. وتوحى لنا المناقشات الساخنة حول استيراد الأفلام الأمريكية فى العشرينيات بأن التأثير الباكر للهيمنة الأمريكية لم ينحصر فقط فى الدائرة السياسية على الرغم من أن التحالفات العسكرية المختلفة بين أستراليا والولايات المتحدة كان لها تأثيراً عميقًا على الثقافة الأسترالية. وقرب نهاية الحرب العالمية الثانية - على سبيل المثال- استقبل السكان الاستراليين قليلى العدد مايربو على مليون جندى أمريكى نظامى، الذين اعتبر غزوهم أمراً ضروريًا للدفاع عن أستراليا ضد اليابانيين، وإن كان ضاراً بالتماسك الثقافى والأخلاقى لأستراليا وهذا التناقض فى علاقة الولايات المتحدة بأستراليا تزايدت حدته بعد ذلك بسبب حرب ڤيتنام التى زادت من الأزمات التى تحتم على أستراليا مواجهتها عندما ضمت نفسها إلى القوة الإمبريالية الجديدة ذات التأثير الواسع . وإن كانت هذه القوة تخدم مصالح الأمريكيين وليس الأستراليين. وفى الآونة الأخيرة تجسدت الهيمنة

الأمريكية بشكل واضح داخل الدوائر الاقتصادية والثقافية الأسترالية، وداخل دائرة الثقافة الشعبية على وجه الخصوص. ونتيجة لذلك ظهر عدد من المسرحيات الأسترالية التى تعيد معالجة ومساءلة مواضعات السينما الهوليوودية، ومسرح برودواى، والإعلام الأمريكى فى كافة أشكاله [٢١] .

تظهر بعض الاحتجاجات المسرحية الأسترالية الصريحة على الإمبريالية الجديدة التى تفرضها الولايات المتحدة من خلال نصوص تمزج بين الهجوم على استعراض القوة العسكرية الأمريكية (خصوصًا فى ڤييتنام) ومعالجات الخطاب النقيض لنماذج الثقافة الشعبية الأمريكية . على سبيل المثال يستخدم بارى لو *Barry Lowe* فى مسرحينه ***زهرة طوكيو*** **Tokyo Rose** *(1989)* تراث برودواى الموسيقى، ويقدم من خلاله تحليلاً نقديًا لتدخلات الولايات المتحدة فى منطقة المحيط الهادى بآسيا . على الرغم من أن أحداث هذه المسرحية تدور أثناء الحرب العالمية الثانية، وتتناول بشكل واضح محاكمة امرأة أمريكية يابانية متهمة بالخيانة، فإن هذه المسرحية توحى لنا فى جوها العام بأنها مسرحية احتجاجية على حرب ڤييتنام. كذلك فإن البناء شبه التوثيقى للمسرحية، وأسلوبها الموسيقى البيرلسكى يستدعى المقارنة مع العروض الاستمرادية *agit-prop* التى شاعت أثناء فترة تورط أستراليا فى حرب ڤييتنام. فضلاً عن ذلك فإن تصوير المسرحية لليابان/آسيا فى صورة أنثى مجنى عليها من قبل العم سام بسمته التهديدى إنما يكرر نفس الصور الأيقونية التى روجت لها حركة ڤييتنام الاحتجاجية. أدخل "لو" أيضًا شخصية الجندى الأسترالى- ذلك البرىء الأحمق الذى يتم ترحيله إلى الخارج، ومزج بينها وبين الملابس وتصميمات المشاهد بشكل يؤكد على التناقضات بين الزى الخاص بحرب الأوسى *Aussie War*، والملابس الأمريكية الحمراء والبيضاء والزرقاء، وهو مايوحى فى النهاية بأن السردية الخاصة بڤييتنام مزاحة ومبعدة. وداخل هذا الإطار تنقد المسرحية معاملة الأمريكيين لشخصية إيڤا توجورى *Iva Toguri* تلك المرأة التى

عرفت باسم زهرة طوكيو؛ وفى الوقت ذاته تحاكى المسرحية بشكل ساخر أنماط الترفيه الشعبية الأمريكية، وهو مايتم من خلال شخصية كارول *Carroll* الذى يرغب فى تحويل حياة إيفا إلى عمل فنى ضخم يقدمه فى برودواى. إن الرؤية الدرامية لكارول والتى تعبر عن الهوس الذكورى الغربى "بالفراشة" الشرقية الواهنة التى تقع تحت رحمة مقتنصيها الأمريكيين - هذه الرؤية تصمم بغرض فضح نزعته العنصرية/تمييزه الجنسى. تقدم شخصية كارول باعتباره معبراً عن الطابع الجوهرى فى شخصية الأمريكى المحتال، وهكذا تتناقض شخصية كارول مع شخصية الجندى الأمريكى المنتمى إلى السكان الأصليين، والذى له عذره فى تورطه فى محاكمة زهرة طوكيو. أيضًا فإن تقديم العم سام باعتباره النائب العام الفاسد الذى يقوم بمحاكمة إيفا يباعد بين الجماهير الأسترالية ونظام العدالة/الظلم ذى الطابع الأمريكى ، والمتجسد فى شخصيات القضاة، والبيروقراطيين ، والسياسيين، المتحيزين ضد إيفا، والذين لايسمحوا لها بمحاكمة عادلة. دائمًا مايظهر العم سام بملابس عليها نجوم وخطوط، وهو يمثل محاكاة ساخرة جروتسكية الطابع للثقافة الأمريكية، وفى الوقت ذاته يمثل تهديداً قويًا للاستقلالية الأسترالية. لذا ، فالعم سام هنا يشكل تقنية مسرحية يتم من خلالها التأكيد على اختلاف الأستراليين عن مركز الإمبريالية الجديدة. ويمثل هذا التأكيد على المحاكاة الساخرة ملمحًا شائعًا فى المسرحيات التى تبدى رد فعل إزاء مسألة أمركة الثقافة *Americanisation of culture*، ليس فقط فى أستراليا وإنما فى كافة الدول مابعد الكولونيالية الأخرى .

إن العديد من دول الكاريبى عرضة بشكل خاص للإمبريالية الجديدة الأمريكية وذلك لتعداد سكانها القليل، واقتصادياتها المعولمة *universified*، واعتمادها على المعونة الأمريكية فى عمليات التنمية بها. كذلك فإن قربها من الولايات المتحدة يشكل عاملاً أساسيًا ، وهو مايجعل الإعلام فى هذه الدول واقع تحت تأثير البرامج

الأمريكية؛ ففى منطقة "سانت لوتشيا" - على سبيل المثال - لاتتجاوز نسبة المادة المحلية المقدمة فى التليفزيون (وتتشكل هذه المادة أساسًا من الأخبار الأقليمية، وأخبار الطقس، والشئون الجارية) الخمسة بالمائة، وفى الوقت ذاته تتوافر سبعة عشر قناة تليفزيونية (معظمها يبث من خلال الأقمار الصناعية الأمريكية) لمنطقة لايتجاوز عدد سكانها ١٥٠٫٠٠٠ نسمة [٢٢]. وتتمخض مثل هذه الأوضاع (التى تشيع فى الكثير من دول الكاريبى) عن الترويج الدائم لصور وسرديات لايمكن أن تعبر عن الواقع المعاش الخاص بالكاريبيين، وإن كانت هذه الصور والسرديات ذاتها تؤثر فى ذلك الواقع على نحو عميق وغالبًا مايتجسد هذا التأثير فى جعل مشاهدى التليفزيون واعين بكافة الأشياء التى يفتقرون إليها، وذلك فيما يتعلق بالسلع المادية، والخبرة التقنية، والتعقد الثقافى، والأصالة ذاتها .

تدور أحداث مسرحية سام سيلڤون Sam Selvon التى تحمل عنوان ***Highway in the Sun*** (1967) أثناء الحرب العالمية الثانية، وتعكس التأثير الأساسى الذى أحدثه الغزو، الأمريكى لدول الكاريبى. وفى هذه المسرحية يرغم العديد من الفلاحين فى ريف ترينيداد على التخلى عن أراضيهم، وذلك لأن القوات الأمريكية ستنشىء طريقًا عبر القرية يربط بين قواعدها العسكرية. وعلى الرغم من أن القرويين يمنحون تعويضًا عن هذه الخسارة، إلا أن التغيرات الناتجة عن الاتصال المباشر بالأموال/ الثقافة الأمريكية تؤذى هذا المجتمع بشكل واضح، وبعد رحيل القوات الأمريكية عن هذا المنطقة لايتركون لهذا المجتمع الريفى سوى "الأحلام الأمريكية" الخاصة بالثروة المادية. إن الحضور الأمريكى فى هذه المنطقة يفاقم من حدة التوترات بين أفراد الجماعة المختلفة عرقيًا، ويوسع الفجرة بين أولئك الذين يستطيعون الحصول على الأموال الأمريكية، وأولئك الذين لايستطيعون. تتجسد هذه الفجوة بشكل غاية فى الوضوح فى ديكور المسرحية الذى يتكون من فاصل يقيمه تول بوى Tall Boy فى متجر الخمور ليحجب الزبائن الأجانب عن الحثالة من السكان المحليين. وفى حين يعتبر ذلك علامة قوية

وفى حين يعتبر ذلك علامة قوية على مهادنة "تول بوى" للرأسمالية الغربية، فإن بناء هذا الفاصل لايتم قبوله فى المسرحية كدلالة مسلم بها؛ وعوضًا عن ذلك يشير هذا الحاجز جدلاً حول العلاقات العرقية المعاصرة ليس فقط فى ترينيداد، وإنما فى إنجلترا والولايات المتحدة أيضًا. مثل هذا الجدل تم التعبير عنه من خلال اللهجة المحلية وتم نسجه داخل حوار نص يتسم بالبساطة الطبيعية naturalistic الظاهرة فقط ينتقد بشكل واع كل من الثقافة الغربية وقناعتها (المسكوت عنها) بأن التحليلات السياسية المعقدة هى فقط من اهتمامات النخبة التى تملك ذهنيات "مركبة".

نادراً مايقدم نص سليڤون الشخصيات الأمريكية على المسرح؛ وغيابهم النسبى هذا يقوض السلطة الأحادية للثقافة السائدة، حتى وإن كان يستعرض آثارها على المجتمع المحلى. أيضًا فإن قبعات البيسبول الرخيصة التى يعود بها القرويون إلى منازلهم تعد كناية عن المستعمرين، وسخرية من نزعتهم الاستهلاكية الحمقاء. إن محاولات الأمريكيين- فى هذه المسرحية - الاقتراب من الثقافة المحلية لا تكتمل، خاصة عندما يدعوهم "تايجر" Tiger فى كوخه الطينى ليتناولوا وجبة محلية ذات طابع هندى ترينيدادى وعندما يصل تايجر- ومعه الضيوف- إلى الكوخ يجد أن زوجته أورميلا Urmilla قد استعارت الآنية الضرورية، الأثاث اللازم لتجعل ضيوفها يشعروا بالراحة. وهكذا ترفض المسرحية أن توصل للأمريكيين تلك الصورة عن السكان الأصليين باعتبارهم غرائبيين. ويمكن القول إنه على الرغم من التأثير السلبى الواضح الناتج عن إقامة الأمريكيين القصيرة تحتفظ الجماعة بقدر ما باستقلالها . وإن كان موت صوكديو Sookdeo العجوز فى حادث بلدوزر يذكرنا بشكل مؤثر (وأحياناً على نحو غير مقصود) بأخطار الإمبريالية الأمريكية ، فإن نهاية المسرحية توحى بأن تايجر - على النقيض من بعض أصدقائه - قد تعلم الكثير من حكمة الشيوخ القائلة بأن طريق/بلاغة "التقدم" له/لها مشاكلها الخاصة به/بها.

إن صورة الطريق التى يتم استدعاؤها كثيراً تمثل مجازاً ذى حدين معبراً عن التقدم فى مسرحية والكوت الهزلية (1981) ***Beef,No Chicken*** ، وهى مسرحية نقدية لاذعة عن أمركة منطقة الكاريبى، وفى هذه الحالة تصبح مشروعات "التنمية" امتيازاً يقوم به عملاقًا محليًا يدعى مونجرو Mongroo والذى يقصد له أن يكون محاكاة ساخرة للشركات الأمريكية متعددة الجنسية. تدور أحداث المسرحية فى مدينة صغيرة هى كوفا ، وتركز حبكتها الخيالية للغاية على "أوتو" وعائلته الذين يملكون متجراً هو بمثابة الحاجز الأخير أمام إنشاء طريق يخطط له مونجرو الذى حصل على موافقة أقران أوتو على إنشاء الطريق. ومثلها مثل معظم المسرحيات العزلية تعتمد مسرحية ***Beef, No Chicken*** على تنميط الشخصيات stereotyping التى تصاغ بشكل واضح ومحدد المعالم لنقد جوانب معينة فى المجتمع. تتضمن المسرحية، كجزء من احتجاجها على الإمبريالية الجديدة – عدد من الشخصيات التى تتعرض للإغواء من قبل النزعة الاستهلاكية البراقة، والخبرة التقنية، والأصالة (الظاهرة فقط) للثقافة الأمريكية: ومن هذه الشخصيات ابنة اخت أوتو التى تدعى دروسيلا، ومذيعة النشرة التى تتحدث بنبرة أمريكية، والمحافظ المرتشى الذى يريد أن يدير مجتمعًا به مشاكل "حقيقية" (على الطراز الأمريكى) مثل الجريمة، والتلوث الصناعى؛ وشخصية مونجرو نفسه. وبينما تتأطر framed هذه الشخصيات (ويلقى الضوء عليها، وتوضع فى سياقها، وينظر إليها باعتبارها محل شبهة) من خلال حوارها توجد شخصيات أخرى تشكل تقنيات مؤطرة framing، وتقدم تعليقًا شارحًا للأحداث، ومنظوراً ساخراً للفعل الدرامى. نجد مثالاً على النوع الأخير من الشخصيات فى شخصية المتسكع [٢٣] الذى لايبدى أى اهتمام بالحصول على وظيفة أو مراكمة الثروة المادية. على الرغم من أنه لايضع نفسه بشكل واضح فى صف مجموعة التنمية أوضدها إلا أنه يتحدى بشكل مباشر أولئك الذين يروجوا لفكرة التقدم ، وهو مايظهر فى أغانى الكاليبسو والراب التى يرددها والتى تتحدث عن الفساد المرتبط بمشروع Mongroo ويعد أوتو (وهو

أحد القلائل الذين يعبرون عن رفضهم لما يسمى بالتقدم) واحدة من الشخصيات الأكثر اكتمالاً، وإن كان لايسلم من المحاكاة الساخرة. وفي إحدى اللحظات، وفي محاولة هزلية لوقف هذا المشروع يرتدى أوتو ملابس النساء وينتحل شخصية الزائرة الغامضة - والتى تكتسب ملامحها من كل من شخصيتى لص منتصف الليل ، والسيدة لورين، وهما من شخصيات الكرنفال، ثم يزور المشروع بهذه الملابس ويثير الشغب ليقنع بعد ذلك المجلس أن هذا المشروع سيجلب سؤ الحظ. ولاتسفر هذه المحاولة عن شيء سوى إبراز مأساة "الرجل ضئيل الحجم" الذى يواجه أحد أفراد المغول المروعين. وكما يقول المخرج إيرل وارنر Earl Warner فإن "القصة تصدق على أى مجتمع نامى حيث تتيح الاختيارات باسم التقدم والتنمية على حساب الحياة الانسانية، وهو مايتمخض فى النهاية عن ألم الفقد (مقتبس عن Stone 1994:132).

يقدم والكوت قوى الكولونيالية الجديدة باعتبارها ليست قوى خارجية بشكل كامل؛ ومن خلال ذلك يتمكن والكوت من إدانة أشكال التقليد الأعمى للثقافة الأمريكية، وفى الوقت ذاته يجسد عدم اتساق هذه الثقافة مع السياق الكاريبى. يشتمل حوار مسرحية ***Beef, No chicken*** بالعبارات الرنانة-- مثل "بناء الأمة" و "لامناص من التقدم"- التى توضع خصيصًا لمحاكاة سياسات الحكومة المحلية بشكل ساخر، ولفت الانتباه إلى أن مقولة التنمية تنطوى على كونية مفروضة ومثل هذه العبارات تشكل جزءاً من بناء لغوى كلى يصنع التعبيرات الجامدة (الكليشيهات) الخاصة بالشخصية المتغربنة westernisedفى مقابل مورثات الكلام الثرية الخاصة بالكاريبيين، وذلك للإيحاء بأن التقدم ، يؤدى إلى حالة الإفقار الثقافى. فضلاً عن مواجهة سطحية البلاغة المستوردة. غالبًا ماتضاعف صيغ اللغة المحلية من هجوم المسرحية الحاد على الثقافة الأمريكية، والذى يتجلى فى خطبة الشماس ضد الهرولة المحمومة إلى المراكز التجارية والطرق السريعة.

إنه عــالـم مكدلة Mc Donaldizing كـل شـيء، وكـنـتـكة Kentucky
Frying– كل شىء، إنه عـالم يتبع مـاهو حديث إلى أبعد مدى ، وعـالم
تلفزة Televising كل شئ – وعالم التصنع فى كل شىء، وتشويش كل
شىء وإضـاءة كل شىء بمصابيح النيون ، وابتلاء كل شئ بالمدينة ، إنى
أحذركم . لقد رأيت كل ذلك بقدمى. (204 : 1986)

بالإضافة إلى وجود تحذيرات مشابهة إزاء الآثار المدمرة لعملية التصنيع، وذلك عبر النص، يوجه والكوت أعنف النقد إلى الإعـلام؛ يوجـز الشـمـاس الذى يمـثـل العـقـل المفكر) بشكل واضح الوظائف الإمبريالية للتليفزيون :

من الواقع إلى الخـيـال، من الجـوهرى إلى غـيـر الجـوهرى – إننا نؤمن بالصـور التى تنسخ ذواتنا أكـثـر من إيمـاننا بذواتنا، وسنظل كذلك حتى يفقد كل شىء حى قداسته، ويتحول بالكامل إلى صورة، وهكذا يصبح المعيار الذى يحكم عقيدتنا مقولة "شاهدتها على التليفزيون؛

(نفس المرجع : P.199)

فى مشهد حفل الزفاف الهزلى يلقى الشمـاس عظة تجسد تمامًا الفجوة الفاصلة التى تبتـنـيهـا الإمبرياليـة بين التجربة المحلية ، والصـورة المفروضة. وفى مثل هذه الحالة فإن الصورة التى يقدمـهـا الإعـلام تفـاقم من إحسـاس الذوات المستـعـمرة باللاواقع والافـتـقـار إلى الأصـالة إلى الحد الذى يصبح مـعـه كل تمثيل representation صــورة زائفـة، وتجـسـيـد مـسـتـمـر للصـور السطحيـة. يتم إعـادة إنتـاج هذه الفكرة أدائيًـا فى المشـهـد الختامى ، والذى نجد فـيـه نشـرة أخبار تليـفزيونية تقدم من خلالها بعض الشخصيـات تقـارير موجزة، وهذه الشـخـصيـات –التى باعت نفسـهـا للرأسمـاليـة– تتـحـول إلى صـور وليس ذوات. يظهر التليـفـزيون فى الصـورة الختـاميـة وهو "يبرق وكأنه قنبلة" فى ظلام

الخشبة (نفس المرجع :p.207)، وهو ماينذر بمستقبل مشئوم لترينيداد القديمة، بينما توحى مسرحية *Beef,No Chicken* بأن العديدين من مواطنى الكاريبى ليس أمامهم سوى بديل واحد وهو محاكاة الأنظمة التى تقدم لهم أو تفرض عليهم[٢٤]، فإنها بالإضافة إلى نقدها للثقافة الأمريكية تقوض سلطتها. إن تركيز والكوت على مسألة المحاكاة الساخرة يرد نظرة الإعلام المستعمِر colonising إلى نفسه، وهو مايقوض كافة مزاعم هذا الإعلام بالتمثيل representation .

يظهر تأثير الثقافة الأمريكية أيضًا بشكل قوى فى كندا كما يظهر فى دول الكاريبى، وإن حدث ذلك على نحو مختلف قليلاً. لاتشترك كندا مع الولايات المتحدة فى الحدود فقط، وانما تشترك معها أيضًا فى تاريخ متقارب، وجغرافيًا ممتدة. إن الروابط السياسية، والاقتصادية، والثقافية بين الدولتين جعلت كندا فى وضع الدولة التى تصارع بشكل مستمر فى محاولة تجنب الابتلاع من جانب جارتها الأقوى. وعلى مستوى التعبير الأدبى /الجمالى يؤدى هذا الصراع للحصول على الاستقلال إلى ماوصفه روبرت كرويتش Robert Kroetsch "بالكتابة خارج الحدود" (1990:338)، وهى عملية تسعى بشكل دؤوب (دون النجاح بشكل كامل) إلى تأسيس خصوصية وأصالة كندا باعتبارها أمة متميزة. ولأن الكنديين يفتقرون إلى نموذج واضح للاختلاف الثقافى والذى قد يوظفوه استراتيجيًا لتحديد ذواتهم فى مواجهة الأمريكيين فقد طالما سعوا إلى تأسيس اختلافهم بطرق أخرى. ومرة أخرى يحدث ذلك من خلال *طريقة* فعالة، وهى المحاكاة الساخرة، والتى يمكن – حسبما يقول هتشيون Hutcheon- استخدامها للتعبير عن "الاختلاف فى قلب التشابه، وعلى نحو ينطوى على تورية ساخرة" (1988:x). تتشابه هذه المحاكاة الساخرة كثيراً مع المسرحيات الهزلية التى يقدمها والكوت، وإن اختلفت عنها فى الغرض، وذلك فى العروض الدرامية التى تتناول العلاقات الأمريكية- الكندية[٢٥] بشكل خاص. يقدم

عـــــرض ***محـاضـرات نعـوم تشـومـسكى: مـسـرحيـة The Noam Chomsky*** Lectures :A Play (1990) للكاتبـين دانيـــيل بروكس Daniel Brooks وجويليرمز ڤيرديتشيا Guillermo Verdecchia محاكاة ساخرة لصيغة المحاضرة تكملها صور لرسوم توضيحية معقدة توضح غزوات الولايات المتحدة، وتدخلها فى شئون دول فى أمريكا اللاتينية" والشرق الأوسط، وجنوب شرق آسيا منذ الخمسينيات. الأمر الأهم من ذلك أن المسرحية تكشف عن استجابة كندا الرسمية لهذه الأحداث التاريخية، وتنتهى إلى أن حضور الولايات المتحدة فى مؤسسات الإعلام والتجارة الكندية على نحو معقد جعل كندا متورطة فى الإجراءات العسكرية التى تتخذها الولايات المتحدة. وتقويض كل من بروكس ، وڤيرديتشيا لصيغة المحاضرة يسهل تقديم المادة المعلوماتية (مثل الحقائق والأرقام، ومقالات الصحف، والاقتباسات التى تتصل بالموضوع) بشكل يتحدى الفرضية الشائعة القائلة بأن الكنديين مسالمين ومحايدين، إلى الحد الذى يجعل مؤسسات مثل الأمم المتحدة تضعهم فى قوات حفظ السلام. تختتم المسرحية بصورة مقلقة بشكل مقصود، وهى عبارة عن اقتباس موضوع على الشاشة، ومأخوذ عن الفيلسوف وعالم اللغة نعوم متشومسكى يقول فيه: "القضية بالنسبة للكنديين تكمن فيما إذا كانوا يستمرئون تورطهم فى عمليات القتل الجماعية. فى الماضى كانت الإجابة نعم هم يستمرئون ذلك" - Noam Chomsky *Langnage and Politics* (1991:65).

تظهر صيغ المحاكاة الساخرة للثقافة الأمريكية أحيانًا فى المعالجات الدرامية لماضى كندا الكولونيالى، وهى معالجات تمثل علامة على الاختلاف التاريخى بين البلدين، كما تمثل نقداً لأشكال الهيمنة الأمريكية المعاصرة. تقدم مسرحية ***١٨٣٧: تمـــرد الفلاحين*** *1837: The Farmers Revolt* (1974) كجزء من احتجاجها على الإمبريالية (وهو احتجاج يتوجه أساسًا إلى بريطانيا) قصة فلاح كندى يسافر إلى الولايات المتحدة بحثًا عن حلول للأزمات التى تواجه مجتمعه.

وبينما تنتقد المسرحية حالة الحياد الكندى فى مقابل المغامرة الأمريكية، فإن اعجاب الفلاح بكل مايجده فى الولايات المتحدة يوظف بغرض السخرية من الثقافة الأمريكية وأولئك الذين يطمحون إلى تمثلها. على الرغم من أن هذه القصة تقدم فى صورة هزلية، إلا أنها تكشف فيما تكشف عن التهديد الذى يمثله الأمريكيون، ويخفونه خلف قناع الخير، وهو مايتبدى خصوصًا عندما يدعو أحد الأمريكيين الفلاح الكندى إلى أن يُنزل bring down بلده كاملة، ويحضرها إلى الولايات المتحدة. وعند هذه اللحظة يصبح التهديد التاريخى الخاص بضم الأمريكيين للأراضى الكندية تشبيهًا للغزو الأمريكى الحديث من خلال السلع، ورأس المال، والثقافة، والأفكار. وتوحى المسرحية من خلال هذه المشاهد بأن كندا عليها أن تجد حلولاً للمشاكل الاقتصادية والسياسية الخاصة بها، وأن الخضوع الكولونيالى لأى من الإنجليز أو الأمريكيين لهو أمر مضلل، ومدمر .

على الرغم من أن مسرحية Bagdad Saloon (1974) لـ جورج ووكر George Walkerتعبر عن رسالتها المناهضة للإمبريالية بشكل ضمنى إلا أنها أيضاً قابلة للتأويل باعتبارها تحذيراً ضد قبول كندا للمثال الأخلاقى/ الأسطورى المفروض عليها. تستخدم هذه المسرحية الساخرة - مثلهما مثل مسرحية زهرة طوكيو - الصيغ المتاحة فى المجتمع السائد وهى هذه المرة نصوص الأفلام السينمائية للاشتباك مع الهيمنة التى يمارسها

تقدم هذه المسرحية - التى تحمل عنواناً فرعياً هو "كرتون" - كولاج سينمائى لعدد من الصور التى تقوم على الثقافة الشعبية والفلكلورية الأمريكية . تتمركز حبكة المسرحية حول عملية خطف عدد من الشخصيات الأمريكية الهامة، ومنها جيرترود ستاين، ودوك هاليداى وهنرى ميللر؛ ويقوم بعملية الخطف شخص عربى هو هارون الذى يريد تعلم أسرار الخلود. فى الجزء الأول من المسرحية نجد الصالون الأمريكى بكل

تفاصيل "ديكوراته، وقد نقل إلى بغداد ، ذلك أن هارون يحاول أن يبنى بيتاً يستضيف فيه "أبطاله" . إلا أن هذه الشخصيات الأسطورية - كما يتضح من الفعل الدرامى فى المسرحية - تكشف عن قصور نفسى فى تركيباتها، وعدم اتساق ثقافى، ومن ثم فانها عاجزة عن أن تمنح مختطفها الخلود أو الأصالة. عوضاً عن ذلك تعم الفوضى، وتقوم هذه الشخصيات الأسطورية بالاستيلاء على قصر هارون الذى لايتركونه سوى جثة هامدة، بنيما هم يجلسون إلى وليمتهم الغريبة، و قد بدت عليهم الشيخوخة والتعفن. تشكل هذه المسرحية صورة مجازية تعبر عن الكيفية التى لا يمكن أن يبنى بها مجتمع جديد، ؛ كذلك فإن ووكر فى هذه المسرحية ينفى مصداقية الأساطير الأمريكية، ويقوض قوتها الثقافية ليوحى بأن كندا لابد وإن تخلق الأنساق الأسطورية المتماسكة والخاصة بها.

بينما يحاول العديد من النصوص التى ناقشناها بالارتباط مع الإمبريالية الجديدة الأمريكية أن تباعد بين ثقافتها المصدر Source Culture وثقافة الولايات المتحدة. يقوم "جويلير موفير ريتشار، فى مسرحية الحدود الأمريكية ***Fronteras Americanas (American Borders)*** (1993) بتقويض كافة التناقضات بين "المركز" الجديد وهوامشه. كتب هذه المسرحية وقام بأدائها كندى من أصل أرجنتينى؛ وتخلق هذه المونو دراما التى تتناول مسألة الإزاحة الثقافية فضاءً ووضعية تحدث speaking position للذات المستعمرة colonised وذلك من خلال إعادة رسم الخريطة الإمبريالية - وهى فى هذه الحالة الخريطة المفهومية المعبرة عن "أمريكا" بشكل يهدم الإبستمولوجيات الثنائية.

ولا تحاول المسرحية إنكار فاعلية التقسيمات العرقية والاجتماعية والجغرافية والسياسية، وإنما توحى بأن مثل هذه التقسيمات تم ابتناءها على نحو مصطنع، ومن ثم فهى قابلة للتفكيك. يتناول موفيرديتشيا (وهو أحد الشخصيات التى يؤديها

المؤلف) قضية الجغرافيا وذلك فى محاولة استخدامه المجاز الخاص بالحدود ليقوض سلطته.

وعندما يقول ڤيرريتشيا "كلنا أمريكيون" (1993:20) فإنه يشتبك بشكل مباشر مع النموذج المفهومى الذى تنتحل من خلاله الولايات المتحدة لقب/ هوية أمريكا، وهى بذلك تهمش كافة سكان القارتين اللتين تعرفان بالأمريكتين. أيضاً فإن تغير الحدود بين الدول يمشكل problematises محاولات تحديد معالم الخريطة الجغرافية بشكل أمبريقى؛ يقول ڤيروديتشا أين تنتهى أمريكا، وأين تبدأ كندا؟ هل تنتهى الولايات المتحدة عند خط عرض ٩٤، أم تمتد إلى غرفة معيشتك فى اللحظة الّتى تقوم فيها بتشغيل قناة CBC (هيئة الاذاعة الكندية)؟ (نفس المرجع : P. 21).

وفضلاً عن إعادة رسم الخرائط الجغرافية بشكل مستمر تقدم المسرحية التاريخ الخاص لأمريكا، والذى يقدم بغرض استبعاد الصيغ التقليدية فى سرد التاريخ؛ ويشتمل هذا التاريخ على إحالات إلى ثقافة الأزتيك، وچان دارك، وكريستوفر كولومبرس، وبيتر رابى، وفيدل كاسترو، وإرنست هيمنجواى، وفريق الهوكى بمونتريال، وأخيراً اليوم الأول الذى قضاه ڤيردتشيا فى المدرسة. وهذا الكولاج من اللحظات التاريخية التى يتم التركيز على كل منهما بشكل متساوٍ يهدم أيضاً أية مقولات معبره عن التميز.

إن الحدود الشخصية والاجتماعية - كما يكتشف ڤيرديتشا - أكثر صعوبة فى هدمها، ذلك أن عمليات التنميط العرقى والثقافى تحصر الأمريكيين اللاتينيين داخل الفناء الخلفى لأمريكا الشمالية. إلا أن ڤيرديتشيا يتمكن أخيراً بمساعدة "وايدلود" Wideload (الذى يمثل ذاته الأخرى) من الوصول إلى النقطة التي يتمكن عندها من تشكيل هوية تتجاوز وتقوض ثنائية الذات/ الآخر. يجسد وايدلود (الذى يمثل القرين الملهوى لشخصية ڤيرديتشيا) بشكل مقصود الشخصية النمطية الخاصة

بالأمريكى اللاتينى وذلك بغية الكشف عن ابتناءها. أن شخصية وايدلود باعتبارها تسكن الحدود الفاصلة بين الذات والآخر بإمكانها مساعدة ڤيرديتشيا فى رحلة بحثه. على المستوى الأدائى تعزز الذاتية المتشظية التى تصور من خلال الشخصيتين المنفصلتين اللتين يؤديهما الممثل حالة اللاثبات المنتجة التى تتصف بها الذات المستعمرة colonised. . ويقول ڤيردتشيا قرب نهاية المسرحية إنى أتعلم لأحيا الحدود. لقد ألغيت دورية الحدود. أنا شخص واقع فى حالة البين بين، ولكنى لا أتهافت، بل أنا التئم. أنا أبنى بيتاً على الحدود، (نفس المرجع: P.77). إن هذه المسرحية فى طريقة كتابتها على الحدود بدلاً من خارج الحدود تقوض التناقضات الثنائية الخاصة بالمركز/ الهامش، والمستعمِر/ المستعمَر، وذلك لتعيد موضعة كليهما داخل جدل تفاوضى مستمر. تؤكد المسرحية على هذه الحركة التفكيكية التى تمثل برنامجها الواضح، وذلك من خلال اقتباس كلمات جويليرمو جوميز. Guillermo Gómez (وهو منظِّر بارز لثقافة أمريكا اللاتينية) فى إحدى الشرائح التى تشكل تعليقاً شارحاً مستمراً على السردية:

> *لم يعد الغرب غرباً، كما استبدلت النماذج الثنائية القديمة بجدل حدودى border dialectic فى حالة فوران دائبة. إننا الآن نسكن عالماً اجتماعياً فى حالة حركة مستمرة، تلازمه خرائط متحولة؛ وثقافة متقلبة، وإحساس بالذات فى حالة تغير .*
>
> *(نفس المرجع : P. 70)*

يمثل هذا التعليق مع المسرحية كلها برنامج عمل التعامل مع الإمبريالية الجديدة؛ ويشتبك هذا التعليق مع اهتمام سعيد بتبادل الاعتماد الانسانى، باعتباره علامة من علامات نهاية القرن العشرين. إن كانت الهوية لا يمكن أن تتثبت، وإنما هى فى حالة سيولة دائمة، وحالة ما بعد الولونيالة يمكن ابتناءها، وذلك حتى فى وجود الأمركة المتزايدة للثقافة العالمية

السيـــــاحة

أدى تطور ما يسمى بالقرية الكونية، على مدار العقود القليلة الماضية على وجه الخصوص إلى توسع السياحة بشكل ملحوظ، وهو ما يجرى الآن على مدى غير مسبوق فى العالم ؛ وقد تمخض ذلك بدوره عن تزايد فرص الغرب (الذى يستطيع عادة توفير نفقات السفر) فى تطوير علاقة سليعة Commodified بالآخر غير الغربى. وكما يرى جون فراو John Frow فإن منطق السياحة يقوم على التوسع المستمر فى العلاقات السلعية، وما يؤدى إليه ذلك مع عدم تكافؤ فى القوة بين المركز والهامش، العالم و.الأول والعالم الثالث، الدول المتقدمة، والدول غير المتقدمة، الحضر والريف، (151 :1991) وبالنسبة لأولئك الذين لا يستطيعون السفر، أو اختاروا ألا يسافروا فالإعلام يتيح لهم الفرصة المناسبة للقيام بالرحلات شبه الحقيقية (و،التى تتخذ غالباً مسمرى الأفلام الستجيلية) تمثيلات انتقائية للغاية للدول أو الثقافاتُ المختلفة التى يتم ابتنا ءها بشكل حريص لاستهلاك المتفرج الغربى؛ ولا يستثنى الإعلام الإخبارى من هذه الممارسة؛ بل وقد تكون تمثيلاته أكثر مراوغة لأنه يقوم اخباره باعتباره حقائق آنية وقادمة من أماكنها الفعلية، ومعبرة عن موقف أو حدث.

تطرح مسرحية الحدود الأمريكية - كجزء من الجدل الحدودى الخاص بها - هجوماً مباشراً على الاعلام لتأسيسه وتدعيمه لمخزون من الصور التى تعمل على تدويم مفاهيم الهامشية. يصف وايدهولد رؤيته لمجتمع على طراز العالم الثالث، يود أن يبنيه علىٰ قطعة أرض خربة وملوثة على الطريق السريع فى كندا:

> *يمكنك أن تقود سيارتك إلى حيث البوابات العالية المصنوعة من الأسلاك والحراس الذين يحملون مسدسات، و"تركز" سيارتك هناك، وبعد ذلك تأتى سيارة مرسيدس بنز متهالكة وتأخذك تحت الحراسة بطبيعة الحال. ثم تشترى بطاقة ائتمان خاصة بصندوق النقد الدولى فى مقابل*

خمسين دولاراً، وهو مايسهل لك عبور كافة الحواجز.

> *وحالما تدخل إلى هناك يسرق شخص ما حافظة نقودك، ويظهر رجل شرطة، ولكنه غير وكفء للغاية، وعليك أن ترشوه لتحصل على أى إجراء. وبعد ذلك تتجول عبر حى يبيع فيه الفقراء بضع كعكات صغيرة. وربما نجد هناك غابة مختفية يمكن أن نتجول فيها.. أعتقد أن ذلك سيكون رائعاً - فأنتم تحبون هذه الحثالة. (1993: 25)*

بينما يساعد هذا الأسلوب الساخر الذى يقدم من خلاله المشهد بين الجمهور، وأى توحد وارد مع مثل هذا المجتمع فإن تعليق وايدلود النهائى - "فأنتم تحبون هذه الحثالة" - هو بمثابة تذكير مزعج للساكسونيين (المفردة التى يستعملها للتعبير عن سكان أمريكا الشمالية) بتورطهم فى الأنظمة التمثيلية الخاصة بالإعلام وبعد ذلك يقدم وايدلود فيلم من أفلام المخدرات ، ويخفض الصوت حتى يتمكن من أن يقوم بعملية المونتاج بنفسه. وفى هذه الحالة تقل نبرة السخرية لديه بينما يقوم بجذب انتباه الجمهور إلى التفاصيل التى لا يقدمها الفيلم، وذلك قبل أن يخبر الجمهور بأن يتعاملوا مع مثل هذه الأفلام الترويجية بعقلية ناقدة، يقوم وإيدلود أيضاً بتفكيك عملية تسليح الشخصية النمطية الخاصة بالعاشقة الأمريكية اللاتينية فى الأفلام والمجلات الشعبية؛ فعندما يفحص مجلة Elle يحذر الجمهور من الالتفات إلى الطرائق التى يتم من خلالها تغريب العاشقة الأمريكى اللاتينية، وسلبها إنسانيتها، وتحويلها إلى موضوع جنس. فى كل من هذا الدروس الممسرحة حول كيفية قراءة النصوص الإعلامية يستخدم وايدلود التورية الساخرة بشكل مستمر، كما أن تدخلاته السردية المقصودة تشجع على وجود "رؤية مزدوجة، باعتبارها نموذجاً بديلاً للفرجة الإعلامية التقليدية .

أثرت قوة الخطاب الذى تقوم عليه الصور التى يتم ترويجها فى الإعلام بشكل مؤكد على ابتناء مناطق الأجازات التى تتيح الاقتراب الآمن من آخر غرائبى ومتاح جنسياً. أيضاً تصبح عملية تسليع الذوات غير الغربية أكثر وضوحاً عندما تتحول الفرجة الثقافية التى تتيحها وسائل الإعلام الشعبية إلى مواجهة فعلية مع هذا الآخر.

وفضلاً عن إقامة علاقات مادية مع الثقافة، والبيئة الخاصة بالمجتمع المضيف host تقوم السياحة أيضاً بتسليع سكان هذا المجتمع خصوصاً عندمايكون هدف السياحة الخارجية - الضمنى أو الصريح - هو المغامرات الغرامية؛ فدول الكاريبى على سبيل المثال تمثل البيئة المناسبة التى يمكن فيها للسائح الغربى (الأمريكى عادة) أن ينخرط فى علاقات جنسية مع الآخر العرقى دون أن يضطر إلى مواجهة أية عواقب اجتماعية . وتملك جامايكا وباربادوس - ضمن دول أخرى - صناعات سياحية جنسية، تقوم على رغبة الرجال والنساء البيض فى حيازة جسد الآخر الأسود فى مقابل مادى أو عينى (وجبات الطعام، غرف الفنادق، والهدايا الثمنية). يتناول تريفور رون Trevor Rnone فى مسرحيته (1971) ***Smile Orange*** هذه القضية ، وذلك من خلال النقد اللاذع لاقتصاديات السياحة فى منتجعات الشواطئ فى جامايكا. وتركز المسرحية على طاقم العمل فى فندق "موكوبيتش، وهو فندق من الدرجة الثالثة يروق أساسا للأمريكيين. على الرغم من أن السياح لا يظهرون مطلقاً على الخشبة إلا أن المسرحية تمدنا بالتفاصيل الكافية المتعلقة ببواعثهم الغريبة وأنشطتهم المنحرفة. وعلى الرغم من نقد هذه المسرحية للأمريكيين إلا أنها قد تكون أقل اهتماماً بالكشف عن تسليع السياح للشعوب الأفرو - كاريبية (بالمقارنة مع اهتمامها بتقويض تلك العلاقة السلعية من جانب السكان المحليين من خلال استغلال المستغل" (176 :1981).

يشرح رينجو الذى يعمل نادلاً فى الفندق الكيفية التى تمارس بها الشهوات داخل الفندق. كما يعطى أحد الصبية تعليمات مفصلة يبين له فيها كيفية خداع الزبائن

البيض، والأهم من ذلك كيفية الكسب من السيدات الامريكيات الثريات. الجزء الهام في هذه اللعبة هو تقديم صورة الأصالة، التي يرغبها السائح، وذلك من خلال أداء الأدوار الجنسية والاجتماعية المتوقعة. وهكذا يصبح التمثيل فعلاً محورياً ومجازاً أساسياً في النص الذي يكشف عن براعة السكان الأصليين المبتسمين دائما ، الذين يمثلون دور الشخصية النمطية الكولونيالية دون أن يختزلوا في هذا الدور . تشير المسرحية أيضاً من خلال الحوار والكوميديا اللاذعة إلى الأبعاد المأسوية لنظام اقتصادي لا يتيح للسكان المحليين سوى بدائل معدودة للعيش؛ وهذا ما يتبين في حالة السيدة براندون التي تتنازل عن جسدها للحصول على تأشيرة عمل إلى الولايات المتحدة، ولكن رفيقها يتركها. أيضاً تتجلى عملية اخصاء السياحة للرجال - والمجتمع الجامايكي ضمناً - في الإشارة إلى حكاية شعبية تقول أن أكل البرتقال يجعل الرجل عظيماً. تظهر الصورة الختامية للمسرحية ذلك الصبي مساعد النادل، وهو يمد يده للوصول إلى برتقالة، وهو ما يشير إلى أن الجيل الجديد من الجامايكيين يجب أن يزعن إلى واقعه الخاص في إطار التوهمات الجنسية) لاقتصاد السوق الغربي.

يتناول مايكل جير Gurr - داخل سياق مختلف - في مسرحيته ***مذكرات جنسية لكافر*** (***Sex Diary of an Infidel*** (1992) مسألة رحلات الجنس الأسترالي إلى الفلبين مستخدمًا تجارة الجنس كمجاز معبر عن الالتقاء بين الشعوب الغربية، ودول العالم الثالث. وهكذا يعبر الجنس القسري عن أنواع أخرى من الإمبريالية: الاقتصادية منهما والثقافية بل وحتى العسكرية. وفي هذه المسرحية نجد صحفي ومصور يسافران إلى الفلبين لاستكمال تقرير يلفت الانتباه إلى الاستغلال الجنسي الذي يقوم على صناعة السياحة الجنسية. إلا أنه سريعاً ما يتضح أن "كلمات الإعلام وصوره متورطة هي أيضاً في الإمبريالية الجديدة. ومن ثم فإن التقرير الذي يقدمانه لايفعل سوى إعادة تقديم الامتيازات الغربية، والتأكيد على الأساطير المستهلكة.

وكما تشير سوزان سونتاج "إن أخذ صورة (أو كتابة قصة) ليس مجرد ملاحظة سلبية، وإنما مشاركة فاعلة وتؤكد التورط فى الموضوع الجاذب للانتباه أو الذى يستحق التصوير" (12 :1973). إن ابتناء جير للإعلام باعتباره سياحة جنسية أساساً يشير أيضاً إلى مشاركة الجمهور فى الفرجة الثقافية/ الجنسية التى يروج لها من خلال مثل هذه التقارير الإخبارية. تتأكد هذه النقطة من خلال الطرائق التى يموضع من خلالها المشهد الافتتاحى فى المسرحية - وهو عبارة عن خطاب مباشر إلى الجمهور - المتفرجين باعتبارهم طرف فى الفعل الواقع أمامهم، وليس مجرد ملاحظين له.

من خلال أمثله عديدة على التقاط الصورة photo - taking (والعديد منها يشيىء الذات الشرقية) تقدم مسرحية *مذكرات جنسية* (وفى الوقت ذاته تدين على نحو ضمنى) ما اسمته سونتاج عدم ثبات العين الفوتوغرافية (نفس المرجع "P.3"). أيضاً فإن هجوم المسرحية على مواضعات التصوير يحدث على مستوى البناء والشكل ذلك أن نص العرض يتورط بشكل فاعل فى علاقات الرؤية التى يعنى تقويضها. إن الانتقالات السريعة فى المواقع ممتزجة بالمشاهد السريعة والتصويرية تقدم الفعل السردى فى هيئة كولاج من اللقطات السريعة المتداخلة مع مشاهد سينمائية. إن كان منطق الكاميرا يقوم على جمع صور متباينة داخل "ألبوم" درامى واحد، فإن الحضور الأدائى لشخوص متجسدة تماماً يقاوم انغلاق النظرة السينمائية. فضلا عن ذلك فالإطار الميتامسرحى الخاص بالمسرحية يضمن أن تكون رؤية الجمهور منقسمة دائماً بين الفعل والشخصيات الأخرى التي تشاهد الفعل. وهناك تقويضات أخرى لعين/ قوة الكامير تتجلى فى الأوضاع السينمائية الفاترة التى تتخذها الذات المستعمرة، ولذا نجد تونى (وهى عاهرة) الواعية تماماً بأنها تتعرض للتأطير باعتبارها شخصية شرقية نمطية، وهى تعيد إلى الكاميرا مبتيناتها المحدودة. وهكذا تحاول المسرحية تقويض علاقات الرؤية التقليدية التى تحظى بالقبول من جانب النظرة السياحية وفى هذا الإطار يتجاوز

نص "جير" مسرحية ***Smile Orange*** فى تقويضه لاقتصاد الجنس الذى تقوم عليه صناعة السياحة. إن كانت الصورة الفوتوغرافية - حسبما يقول جون أورى " Urry - تشكل أجر ومية السياحة (1990) فإن تقويض هذه الصورة يشكل أمراً محورياً بالنسبة لبرنامج عمل المسرحية الذى يهدف إلى زعزعة نظرة الغرب الغرائبية إلى آسيا.

إن كانت السياحة تعد بلا شك واحدة من أكثر صيغ الكولونيالية الجديدة مرواغة فإن استمرار وجودها كمجال ثابت للقوة مرهون بنجاحها فى إخفاء أهدافها المتعلقة بالإبقاء على آخرية الشعوب غير الغربية. وكما يقول فراو Frow فإن أخرية الثقافات التقافات التقليدية أو الغرائبية يرتبط بعدم إدراكهم لنسبيتهم، وهو ما يجعلهم غير قادرين على تجنب احتواء النظرة السياحية لهم؛ (1991:130). فى اللحظة التى يدرك فيها الآخر آخريته باعتباره إحدى وظائف الخطاب الغربى، تتشكل شروط المقاومة الفاعلة. وفى هذا الإطار قد تتمخض عملية كوكبة الإعلام عن أثر غير مقصود، وهو مساعدة الشعوب المستعمرة colonised على إحراز شروط المعرفة، (نفس المرجع P. 130) التى تمثل أمراً حتمياً سابقاً على تمكين empowerment هذه الشعوب. وبينما ستظل أشكال مختلفة من الإمبريالية الجديدة تعمل على المستويات المحلية والإقليمية والكوكبية ستظل عملية التحرر من هذه الإمبريالية تعمل على تلك المستويات ذاتها. وأطروحة سعيد المتعلقة بالمؤقتية provisionality الضرورية المرتبطة بالإمبريالية الثقافية المعاصرة تدعم هذه الفكرة: يعلمنا التاريخ أن السيطرة تولد المقاومة، وأن العنف الكامن فى التنافس الإمبريالى - الذى يسعى إلى المكسب أو المتعة - يؤدى إلى إضعاف كلا الطرفين، (348 :1994)



خاتمة مؤقتة

تتبعت هذه الدراسة بالبحث العلاقة بين بعض نظريات ما بعد الكولونيالية ونظريات الأداء في علاقتها بالدراما، وذلك في عدد من الدول، وقمنا بفحص الطرائق العديدة التي يشكل من خلالها المسرح استراتيجيات مقاومة توظفها الذوات المستعمرة colonised؛ فعلى سبيل المثال يتم استعادة أشكال العرض، والطقس، والغناء والموسيقا، والتاريخ، والحكي من مرحلة ما قبل الاتصال بالآخر، مما يساعد على إبراز الثقافات الأصلية رغماً عن المحاولات الإمبريالية للتخلص من كل ما هو غير أوربي وغير متحضر، وغير قابل للسيطرة. تؤدي عملية إعادة مراجعة أو إعادة إنتاج النصوص الكلاسيكية إلى تفكيك سلطة الهيمنة المتضمنة في النص الأصلي. أيضاً فإن المزج التوفيقي بين الصيغ الأصلية والكولونيالية في عالم ما بعد الكولونيالية يسهم في عملية إزاحة المعيار الغربي عن المركز. تنطوي الأشكال المسرحية الهجينة على الوعي بأن الكولونيالية لا يمكن التخلص منها تماماً لاستعادة ماضي، صافي، سابق على الاتصال مع الأخر عوضاً. عن ذلك يؤكد مفهوم الهجنة hybridity حقيقة أن العمليات التي تقوم على الهيمنة تتطلب تفكيكاً مستمراً. إن المزج بين الموروثات الكولونيالية وتلك السابقة على الاتصال بالآخر (وهو مزج غالباً ما لا يكون سهلاً) في دراما ما بعد الكولو نيالية يسمح باستخدام صيغ متنوعة في عملية ابتناء مسرح موجه سياسياً، ويعلي من قيمة تعدد وجهات النظر، وبنيات القوة لتجنب القيد الناتج عن منهج أو سلطة معينة. إن الأمثلة الخاصة بمسرحة الكولونيالية الجديدة على الخشبة ما بعد الكولونيالية تؤكد الحاجة إلى المزيد من تقويض هذه الأنشطة.

لا يمكن لدراستنا أن تكون شاملة في منهجيتها والدول/ المسرحيات التي ناقشناها، ويرجع ذلك جزئياً إلى اتساع الموضوع، كما يرجع جزئيًا أيضاً إلى عدم رغبتنا في تمثل أية قراءة إرشادية prescriptive لمجال متباين ومتسع من الأعمال

الدرامية. من بين التراثات المسرحية التى لم نناقشها بشكل عميق التراثات الخاصة بشبه القارة الهندية، وجنوب شرق آسيا، وميلانيسيا، وإندونيسيا، وبولينيسيا، كذلك لم نقدم التفاصيل الخاصة بتطورات المسارح القومية (التى غالباً ما تتقاطع مع الاستقلال) فى العديد من البلاد، وكان ذلك مقصوداً حيث إن معظم تواريخ المسارح القومية نجدها فى المكتبات، والأهم من ذلك أننا فضلنا قراءة الدراما الخاصة بالمستعمرات السابقة للامبراطورية البريطانية داخل سياق شامل، وهو مقاومة السيطرة الإمبريالية، ورد الفعل إزاءها. فضلاً عن ذلك فإن دراسة حفل الموسيقى الغانى، ومسرحية الكرنڤال شعرية الطابع والخاصة بقبائل الإجيو (والعديد من المسرحيات والطقوس الأخرى فى أفريقيا والتى تقوم على أساس احتفالى ستمكننا من الفهم الكامل للطرائق المتعددة التى تتوافر من خلالها مسرحة المقاومة ضد الإمبريالية.

لم يهدف مشروعنا أيضاً إلى التغطية الشاملة لهذا المجال بقدر ما هدف إلى الارتقاء بفهم القارئ الخاص بمجالات عديدة لم نتناولها بالتفصيل، وإنما أثار أفكار مبدئية حولها، وهذه تشمل:

- الطرائق التى تمكنت من خلالها صيغ المسرح الهندى من الاحتفاظ بتنوع واستقلالية الفضاء، والشكل، واللغة، والنسق الروحى، والتاريخ القديم فى مواجهة السيطرة البيروقراطية والتعليمية واسعة النطاق سواء من جانب القوى الكولونيالية أو الداخلية.

- الطرائق التى تمتد من خلالها سلطة الإمبريالية من الدوائر المادية والثقافية لتشمل الفضاء الذهنى الذى يميل إلى الطابع المجازى. تتجلى هذه الآثار الروحية للكولونيالية فى أغلب الدول ما بعد الكولونيالية، وإن كانت تظهر بشكل أكبر فى ثقافات المستوطنين- الغزاة مثل كندا، وأستراليا، ونيوزلندا

(وجنوب أفريقيا مع بعض التحفظات) حيث تستمر الذوات ما بعد الكولونيالية في التورط في بعض الأنشطة الإمبريالية. وهكذا يجسد الفضاء الذهني باعتباره مكانًا آخر يجب العمل بفاعلية على تحريره من الاستعمار، اذ إن العقل يمكن أن يكون مجالاً فاعلاً لتحرير الذات المستعمرة colonised من سطوة الإمبريالية، وهو ما يتم من خلال التجريب المسرحي.

- الطرائق التي يختلف من خلالها المجتمع النيوزلندي ثنائي الثقافة، ويطرح دلالته على نحو مختلف عن مجتمعات المستوطنين متعددة الثقافات.

- الطرائق الأخرى العديدة التي يمكن للجسد من خلالها أن يطرح دلالته على الخشبة. وتضم تلك الطرائق التضحية الطقسية، أو الوشم على الجلد، والتي يكون لها دلالة مختلفة إن تم عملها باستخدام الطلاء بدلاً من العلامات الثقافية الدائمة على جسد الممثل. ومن بين الشفرات الجسدية الأخرى عملية التعذيب، وهي آلية شائعة للسيطرة في الدول الكولونيالية، ودول ما بعد الاستقلال ويصل تصوير عملية التعذيب بشكل قوي للجمهور خصوصًا إذا ما كان المتفرجون واعين بالإحالات المحلية المشفرة سياسيًا. إن الممثل الذي تحمل جسده (عقله) تعذيبًا فعليًا يطرح دلالته بشكل مباشر وقوي أكثر من الممثل الذي يشخص جسداً تحمل التعذيب.

- الطرائق التي تؤثر من خلالها الممارسات ما بعد الحداثية والنسوية الراديكالية المسرحية على النظريات الأدائية ما بعد الكولونيالية .

- الطرائق التي تقوم من خلالها الهيئات السياسية الكوكبية- مثل رابطة شمال أمريكا للتجارة الحرة (NAFTA)، ورابطة دول جنوب شرق آسيا (ASEAN)- بتغيير التحالفات التجارية التقليدية والتحالفات السياسية التي شكلتها دول الإمبراطورية البريطانية السابقة (مثل كندا، وأستراليا،

ونيوزلندا).

- الطرائق التى تؤثر بها انتخابات عام ١٩٩٤ فى جنوب إفريقيا. وإدخال الحكومة الديمقراطية على الدراما الخاصة بهذه البلد على مدار ما لا يقل عن عقدين أو ثلاثة وحتى اللحظة التى خرج فيها نلسون مانديلا من السجن عام ١٩٩٠ انبنت الأغلبية الكبيرة من مسرحيات جنوب أفريقيا على ثنائية الأبارتهيد والحرية. إن التحولات فى طبيعة الصراعات المجازية والحرفية والمسرحية فى دراما جنوب أفريقيا لهى جديرة بالمزيد من البحث والدراسة.

- الطرائق التى تعرض من خلالها الرقابة الحكومية سطوتها على الفن، واضطهادها للفنانين، والمواطنين الآخرين على السواء تستمر فى دول مثل بورما ومستعمرات مثل تيمور الشرقية.

- الطرائق التى ما زالت ما بعد الكولونيالية تواجه من خلالها- ربما بشكل غير فاعل- أزمات ما بعد الإمبريالية مثل محاولات الإبادة الجماعية فى رواندا.

ليس مسرح ما بعد الكولونيالية بطبيعة الحال مسرحًا استاتيكيًا، فعمليات التحويل، وإعادة الصياغة، بل وحذف جوانب معينة فى العرض ما بعد الكولونيالى تعد كاشفة للغاية. والمثال على ذلك نجده فى مسرح العرائس الذى تمارسه قبائل الـ Tiv فى شرق نيچيريا، حيث إن عروض هذا المسرد تقدم سرداً زمنيًا للتغيرات الاجتماعية والتكنولوچية التى شهدها المجتمع: إن استخدام عرائس جديدة، وإضافتها إلى مجموعة العرائس الموجودة يمثل علامة على اللحظات الدالة المختلفة مثل "ركوب أول دراجة بخارية فى منطقة Gboko، وظهور أول شرطية، وظهور تصميمات الملابس الحديثة والأوروبية والتى حظيت بقبول الجماعة المحلية" .

.(Enen 1976: 41)

إن التحرر من الاستعمار عملية مستمرة حسبما يقول كل من آلان لاوسون، وكريس تيفين :

تتعرض الذوات الكولونيالية للمساءلة المستمرة من جانب عدد من الآليات الإمبريالية تمامًا كما تعرضت لأشكال القهر المختلفة و الصريحة من جانب مؤسسات الإمبراطورية. إلا أن ذلك بحاجة إلى وضعه فى سياقه التاريخى؛ فمن الضرورى أن نؤكد إن الإمبريالية وممارساتها تستمر، ومن الضرورى أيضًا أن نلاحظ أنها لا تستمر فى استخدام نفس الشكل؛ أيضًا فإن الإمبريالية وممارساتها تنبع من خصوصياتها التاريخية، والثقافية، والجغرافية سواء فى توزعها أو آثارها.

(1994: 230-1)

إن قضايا التحرر من الاستعمار، والمحاولات الحثيثة للتعامل مع الصراعات فى العالم ما بعد الكولونيالى و/ أو الكونيالى الجديد ستظل قابلة للمسرحة على مسارح أستراليا، والهند، وأفريقيا، وكندا، ودول الكاديبى، ونيوزلندا والمستعمرات الأخرى السابقة، وذلك من خلال أساليب ولغات، وصيغ متجددة ومتصارعة. والأمر المؤكد أن الدراما ما بعد الكولونيالية ستستمر فى بحثها عن وسائط جديدة تستجيب للحدود المقيدة، والمحددة؛ وهذه الوسائط تحاول تحجيم الإمبراطورية، ومبتنيات الهوية الجنسية، والعرق والطبقة التى تطرحها.



الهوامش



الملحق

1- Our distinction between 'colonialism' and 'imperialism' follows the definitions Edward Said has delineated in *Culture and imperialism*: 'imperialism" means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan centre ruling a distant territory; "colonialism", which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory' (1994: 8). While both imperialism and colonialism can also take place on local territory (witness Ireland in the British Empire), these terms are generally useful. Imperialism, then, is the larger enterprise, but colonialism can be more insidious.

2-The former colonies of Spain, France, and Portugal, to name just a few, exercise similar resistant strategies to imperial forces, using hybrid forms of the dominant, colonising languages.

3-See also Hodge and Mishra (1991).

4-Essentialism', when combined with Spivak's modifying adjective, 'strategic' (1988: 205), becomes a tool by which marginalised peoples can deliberately foreground constructed difference to claim a speaking position. Otherwise, essentialism problematically appeals to absolute difference without an awareness of 'similarity' in the broader historical and cultural paradigm.

5-This term must be clarified. While all people born in a particular place are 'natives' of that country, we use 'native' to refer more specifically to the indigenous inhabitants of the settler--invader colonies, those people who were already living in a particular location when the Europeans arrived. 'Indian', the historical name for indigenous North Americans, is a misnomer instituted by Christopher Colimbus who thought, on seeing their skin colour, that he had indeed found the easier route to India that he was seeking. This term has been fortified by Hollywood-type representations of indigenous peoples in 'Cowboy and Indian' movies. 'First Nations' is a term adopted by Canada's inidigenous

people in a politically astute move that reminds other North Americans that the land was already occupied when europeans claimed it. More recently, 'Aboriginal Canadians' has been used to underscore that chronology: the term 'aboriginal' means from the beginning'. In contrast to the Aborigines of Autrstralia, aboriginal Canadians have chosen this name themselves rather than having had it given to them by white invaders. In the North American context we use 'Indian' in the same way that Daniel Francis uses it in *The imaginary Indian* (1992): to signify white *representations* of natives. We use *'native'* or 'First Nations' or 'indigenous peoples' to represent the people themselves.

6- New zealand is frequently also recognised by its Maori name, 'Aotearoa', meaning 'the land of the long white cloud'.

7-The Caribbean region is a special case, comprised of islands/territories which have been at once both settler and occupation colonies. After imperial campaigns largely annihilated indigenous inhabitants of the area, the European colonists repopulated many islands with slave andl indentured labour from Africa, India, and other places. Most of these colonies were then governed from afar until the latter half of the twentieth century, setting up different relationships than with other settler societies. We use the term 'West Indies' to indicate the English-speaking (ex)colonies of the area, while 'Caribbean' refers to the wider cultural/geographical region.

8-Indian theatre history dates back to the *Natyashastra*, the ancient Sanskrit theory of drama, which was written down by Bharata approximately fifteen hundred years ago. Bharata did not know how long the Natyashastra had already existed as an oral text before he transcribed it (Rangacharya 1971: 2). It is also very difficult to study Indian theatre texts since few are published in English.

9-In all probability, they were still happening underground.

10-Our definition of drama and our theoretical discussions also

incorporate other performance events (such as dance) even though most of the texts we examine are 'plays'.

11-In order to schematise our study, this generalised definition is inevitable. There are undoubtedly many examples of post-colonial performance which exceed the parameters outlined and we encourage readers to pursue such works.

12- While we attempt to ground our analyses of plays in their (different) historical contexts, it is not always possible for a variety of reasons. Particular texts and their production histories can be explored independently through reviews, articles, interviews, and books focused on individual playwrights and/or specific national theatres.

الفصل الأول

1- For a persuasive account of how the study of English Literature contributed to the socio-political consolidation of the British empire, see, for example, Viswanathan's *Masks of conquest Literary study and British Rule in India* (1989).

2- Detes given after play titles refer to the first production except when this information has been unavailable, in which case the publication date is provided. Quoted references are to the published text as liste in the bibliography.

3- For discussion of the many semiotic codes which affect theatrical theatrical representation, see Pavis (1982), Elam (1980), Carlson (1990), and Tompkins (1992b).

4- See, for instance, Mead and Campbell, eds, *shakespeare's books:Contemporary Cultural politics and the Persistence of Empire* (1993).

5- See also Loomba's book, *Gender, Race, Renaissance Drama* (1991).

6- In his overview of Jamaican theatre history, Wycliffe Bennett points to a graphic example of how theatre and education reinforce each others' canonical biases: at the first local drama festival for schools in 1950, all thirty-one of the presentations were chosen from Shakespeare (1974: 7).

7-On one level, any intertextual refeιence between plays is metatheatrical. Our use of the term here applies to those techniques which overtly and self-consciously invoke other theatre texts in order to comment on representation itself.

8- Caliban had been played by black actors prior to Miller's production, but generally in ways designed to reinforce connotations of "savagery"' and libidinal appetite, and to foreground contrasts between Caliban and Ariel, Who was

usually played by a white actor (male or female). See Hill's study of American productions of *The Tempest* for further details (1984: 25).

9- Brydon (1984) has identified a pattern of *Tempest* rewrites in Anglophone Canadian fiction wherein Miranda is remodelled as a protest figure, creating a suitable fable for the settler society's impulse to reject her role as the duti'ul daughter of empire. Francophone rewrites, on the other hand, choose a Calibanic moctel of resistance which highlights dissension hetween Québécois and Anglophone Canadians. See Zabus ((1985) or Dorsinville (1974) for further clisc discussion.

10- In his discussion of Une tempete, Pallister(1991) cites an 1878 play, *Caliban*, by Ernest Renan, which depicts Claliban's eventual overthrowing of Prospero's rule. It is unclear however, whether Césair had read this relatively unknown play when he wrote his own version of *The Tempest*

11- It should be noted that Césairc s play predates by some years the new historicist interest in the colonial contexts of Shakespeare's work, as discussedi by critics such as Greenblatt (1976) anct Hulme (1986). It is also possible that Miller's London production of *The Tempest* was influenced by *Une Tempete*

12- The late Wilbert Holder-,who played Jackson Phillip in the premiére season of *Pantomim* in Trinidad as well as in subsequent productions in the United States, foregrounded this metatheatricality with a compelling improvisation ofCrusoe's adventures. See *Pantomime* video (1979c).

13- Examples include Churchill andl Lan's *A Mouthful of Birds* (1986) and *Duffy's Rites* (1969), plays which are beyond the ambit of this study.

14- See Sotto (1985) for the most complete study of the play, its inspiration, an account of the comparisons between the two texts, andl an assessment of Soyinka's reading of Euripides.

15- Ogun is the god of wine, war, roads, and metals.

16- More recently Antigone story has been taken up by a number of Irish writers, including Brendan Kenelly, Tom Paulin, and Aidan Matthews. According to the critic, Christopher Murray, this interest in re-writing Sophocles' legend was kindled by the radical political and social upheaval of the mid-1980s, and in particular, by the controversial Criminal Justice Bill of 1984, seen by Irish liberals as a draconian law which limited the rights of suspects (1991: 129). Taken as a group, the Irish reworkings of *Antigone* appear to equivocate in their exploration of both Creon's and Antigone's versions of justice (see Roche 1988; Murray 1991) and thus their points of contact/conflict with the canonical model are sometimes less clear cut than the examples discussed here.

17- The published text of *No sugar* does not place these scenes in adjacency, however recent performances of the play in Melbourne (1988) and Perth (1990) rearranged the scene order (with Davis's approval) to make a strategic point of Neville's insensitivity.

18-The play is careful to distinguish between ancient Greek 'civilisation' and the traditions and cultures of modern Australian Greeks.

الفصل الثانى

1- Soyinka has also disparaged the ways in which western critics are exceedingly selective about what Afriean cultural icons they deem to be significant: 'The persistent habit of dismissing festivals as belonging to a "spontaneous" inartistic expression of communities demands re-examination' (soyinka 1988: 194).

2- Bishop gives the following account of the reception of one of Soyinka's plays. Gerald Fay reviewed *The Road* for *The Guardian*, commenting that 'when [Soyinka] knows, or perhaps more accurately when he can make us others know what he is trying to say, he will be going places'. Robert Serumaga's retort contextualises fay's comments: 'but it may at least equally forcibly be argued that the Shoeis on the other foot. When Mr. Fay can understand at once what a play set in a different culture is all about, he will be going places. On the evidence of the review he may not even be trying. 'Serumaga preferred a *Daily mail* critic whose response leaves open the opportunity for cross-culual dialogue: 'I do not myself pretend to have understood half of Soyinka's play. I am sure for one thing that I have got the plot all wrong. But throughout the evening I was thrilled enough to want to understand' (the above example is quoted in Bishop 1988: 63). *Soyinka's Death and the King's Horseman* received similar press,particularly from Frank Rich, the drama critic for the *New York Times*, when the play was staged on Broadway in 1987. In his highly unfavourable review, Rich misreads Soyinka's play, even claiming it to have a 'classical (European) shape' (*New York Times* 2 March 1987: 13).

3- Asagba illuminatingly defines the ways in which critics' accounts of African drama since the 1960s have set up misleading paradigms of its history (1986)

4- It is important to note that the Judeo-Christian rituals common to western cultures do not, in most cases, still retain a high degree of intersection with the people's livecl reality, as ritual usually does in many african contexts.

5- Indigenisation is not to be confused with creolisation; whereas the latter focuses on the synthesis of elements from dominant and dominated cultures, indigenisation is "the more secrtive process by which the dominated culture survives' to humanise the new landscape cape (see wynter 1970: 39).

6- See Hussein (1980) who outlines sevral possible paths for the development of drama in Africa, and Asagba (1986) whose evolutionary scheme is slightly different.

7- Asagba discusses several festival theatres where ritual events take on theatrical dimensions (I 986).

8- Drewal is speaking here specifically of Yoruba ritual, but this characteristic seems to common to ritual generally

9- More specific definitions of ritual may, of course, be required for particular communities.

10- Some possession rituals present an 'inner'mask created by the (usually involunatary) immobilisation of the facial muscles into a fixed which significs the presence of the Spirit (see Gibbons 1979:136).

11- This incident has also been described by an early Nigerian playwright, Duro Ladipo, in his play *Oba Waja* (1964).

12-Ritual's location offstage in drama does not, of course, prevent initiates participating at the imaginative level.

13- The Nine Night ceremony (sirnilar to the Haitian cerernony of the souls) is one of the standard death rituals observed in Afro-Caribbean religions, particularly in revivalist cults such as Pocomania. It derives from ancestor possession cults of the Ashanti and involves rigorous dancing, often called '*Kumina*, which leacls to the manifestation of the spirits. The term '*Kumina* is sometimes used in the wider sense to refer to syncretie cult

religions and/or rituals which maintain significant African influences, particularly rituals based on possession (See Wynter 1970:46; Juneja 1992b:98-9)

14- Some commentators make no distinctions between *Etu*, Nine Night, and a number of similar death rituals while others seem to present *Etu* as one of the many kinds of possession dances that might occur as part of the Nine Night ceremony (see Cobham 1990: 247; Wynter 47). Commenting on QPH, Sistren specifically refers to the use of *Etu* (which they also call *Kumina*) and describes the traditional features of this ritual in ways that do suggest it is a separate version of the standard dead-wake ceremony (see Allison 1986: 11).

15- Beverly Hanson of the Sistern Theatre Collective explains that actors were 'really scared of doing the play because it was about dead people and involved certain spiritual things that [they] would not normally practise outside of the church hecause people can get possessed' (Hanson and Matthie 1994).

16- While the ritual element in *Township fever* is pertinent to our discussion it is important to note that the play was a critical and box office failure. See Ngema (1992) for details of the video *Out of Africa: The Making of Township Fever*, whith presents the play text in addition to problems in its construction.

17-The published play script notes that such sacred songs were used with permission only for the performances and could not he reproduced otherwise in any textual form (Diamond *et al.* 1991: 65).

18- We use the capitalisecl spelling, "Carnival", to indicate the particular Caribbean event held each year in Trinidad; lower case spelling refers to more general forms of carnival and/or adjectival uses of the word.

19- Bakhtin (1984) demonstrates at length the thesis that popular invert conventional social hierarchies.

20- Folk historians point out that whereas the festivities of the white plantocracy had been largely confined to 'genteel' activities such as masquerade balls, house-to-house visits, and horse-driven carriage promenades, the black populace's version of Carnival became a boisterous street celebration much closer in spirit to the original Saturnalian revels of pre-Christian Europe. The catalyst for this change was the emancipation of the black slave class in 1834.

21- This procession, originally held in August on the anniversary of emancipation, was derived from the slaves' experiences of being into groups hy the planters and then driven with whips to the cane fields to put out fires. According to Gibbons, the procession's transfer to Carnival 'indicates that the ex-slave projected in [*sic*] Carnival the sense of bold freedom' associated with canboulay (1979: 31).

22- The history of gumboot dancing in South Africa is similar: conceived by black miners as an alternative to the drumming that the authorities restricted, it used available objects such as gumhoots, tin cans, and bottletops.

23- Also spelled 'jamette', from the French *diametre* the outside, other half, or underworld. The jamets lived in barrak yards, cramped tenements situated behind the frontage of the city streets, which enforced communal life with all its associated tensions.

24- These figures were usually gendered male although female performers may have adopted such roles on rare occasions.

25- The robber masque synthesised old elements of the oral tradition with the lawlessness of the western cowboy figure. According to Wuest, a 'dual process of establishing "authority" and recognition through the display of scholarly verbosity alla simultaneous mockery of the British educational system is the most conspicuous element of the robber's act' (1990: 51).

26- Talk Tent is modelled on the traditional calypso tents except that the roles of the main performers are reversed so that the calypsonians talk and the Emcees sing.

27- Harris's novel, Carnival(1985), attempts to demonstrate this principle in fictional form by using Carnival as a mode of refiguring and renouncing colonialism.

28- In his recent theatre work, Rawle Gibbons has attempted toreproduce the characteristics of carnival space by standing productions in various (often outdoor) non-dedicated venues.

29- Although post-independence carnival has a history of being primarily an event for the black and Creole classes, there is increasing evidence of indo- Trinidadian participation in the event and of the incorporation of carnival forms into traditional East Indian rituals such as Hosein.

30- The Creole cultural model is fairly standard for Trinidad and the Caribbean. It focuses on the ways in which the conflicting influences of African- and European-based practices/ideologies are constantly
assimilated to produce a composite culture which remains mutable and open-ended. See Ashcroft *et al.* (1989: 11-15) for a concise summary of the principles behind creolisation and its linguistic effects. This topic will be dealt with in furthe detail in Chapter 4.

31- Derived from the French *jour ouvert* meaning daybreak and also called "jouvay". see Hill (1972c: 86) for a detailed description of j'ouvert conventions.

32- Originally Walcott's phrase (1970b: 34), this has been a common catch-cry of critics of Caribbean theatre - see Omotoso, who titled his 1982 book on Caribbean drama *The Theatrical intoTheatre*, and alsoFido (1992:282)

33- Camps has been a major figure in the promotion of 'Carnival Theatre' which draws on traditional mas' to produce a new style of musical theatre. In 1980, she produced *mas in Yuh Mas* (written by Paul Keens-Douglas), the first full-length stage play to consist entirely of carnival characters, and then later-followed this example in *King jab* (1981) and *Jouvert* (1982). In particular, Camps made use of the highly dramatic dialogue of such figures as the Midnight Robber and the Pierrot Grenade.

34- Wynter has also written a very informative account of the Jonkonnu festival in Jamaica, tracing its history and function in relation to imperialism (1970).

35- Set girls formed an elegantly costumed chorus which sang, dancecl, and protected the set, while Bellywoman (pregnant woman) is, of course, a celebration of fertility. See Wynter (1970) for a full explanation of the various characters of the Jonkonnu, which is thought to have derived from African yam festivals.

36- Literally meaning "without mercy', this phrase was the standard cry (a war invocation) used in nineteenth-century *Kaiso*- an early form of calypso. Gibbons explains that colonial authorities also made effort to ban this refrain (1979: 204).

37- Walcott also draws on elements of the English mummers' play which he indigenises so that the traditional death and resurrection of the mumming hero acts as a symbol of the virility of jamet culture.

38-Pacquet notes that the Arena Stage production of this play in Washington Dc (1988-9) foregrounded the rhythms of carnival in both the language and the movement of the characters (1992: 96).

39- Although as yet unable to fully articulate the specifics of this aesthetic, Warner explains that it is dependent upon a non-naturalistic style which physicalises emotion through the

stance of the actor (1993).

40- Of course, there have been female calypsonians in the past and they are now becoming increasingly popular as Caribbean women demand greater public representation in the arts.

41- 'Carnivalise' is used here and elsewhere in this book as a general term (derived from Bakhtin's work) meaning to subvert through parody or otherwise diminish the authority of a discourse or system. In this instance, Walcott also uses specific Carnival tropes in the subversive process.

42- This analysis deals solely with the dramatic version of Dragon. Apart from the change in genre with its necessary stripping down and concentration of the narrative action, the play ends more ambiguously than the novel. Lovelace omits the distinct suggestion that Sylvia will choose Aldrick/love over-Guy/material comfort and leaves her standing undecided hetwcen the two as the lights go down.

43- The transcription of Trinidadian English renders 'threat' from 'thread'.

44- Earl Warner, who directecl the Trinidadian production of *Dragon*, explains that his ideal design concept for the play would image the entire Hill as a dragon (perhaps a fibreglass structure) in order to encapsulate the mythic elements of Carnival. Alclrick lives in the mouth of the dragon because he's dealing with the head; other characters live at various levels in the body. On j'ouvert morning at the beginning of the second act, the entire dragon would "come alive" and move into the audience in carnival costume. Unfortunately, Warner was unable to realise this design because the playwright wanted a less stylised set (1993).

45- The term "*bois*" (or wood in the english) is used in many Caribbean societies to refer to the erect penis. I, *Lawah* uses this word for and innuendo at a number of points.

الفصل الثالث

1-Sharon Pollock's play, *Walsh* (1980), depicts this practice as part of her critique of British colonialism (1993: 144) .

2- The play itself has an interesting curriculum vitae: written in 1936 and staged in London (under the original title of *Toussaint L'Overture*) when Trinidad was still a British colony, it was undoubtedly conceived, at least in part, as a protest against imperial rule. Some thirty years later, the play was revised for production in Nigeria at a time when the country was ravaged by a bloody civil war. On this occasion, the audience found, in James's depiction of black leaders struggling for independence and then plunging into post-revolutionary bloodshed, parallels with their own situation (see Stone 1994: 20). *The Black Jacobins* was mounted for the first time in James's native Trinidad in the early 1980s.

3- Such claims now require modifying in the face of a large body of theatre c in all three countries which seems obsessively centred on historical representation. Pollock, Thompson, and Nowra have themselves been leaclers in this rnovement, both in their investigation of indigenous experience and in their critiques of settler society. In the wider canon of contemporary "historical theatre', some plays are less concerned with interrogating the 'truth value' of the imperial record than with mythologising various local characters, but this in itself can be seen as part of the imperative to establish post-colonial histories that carry as much cultural weight as do irmperial ones.

4-This was one of the official bicentennial slogans, along with the phrase, 'Let's celebrate '88'.

5- Our discussion of *Les Canadiens* is based on the published version of the script which was reworked for a wider national audience shortly after the play's initial production in montreal.

6- A slightly different tack is taken in Andrew Whaley's *The Rise and Shine of Comrade Fiasco* (1990) which is about the discovery of a man who has been hiding in Zimbabwe and who could be a freedom fighter from Zimbabwe or Mozambique, or merely a thief or a madman. The play explores the possibilities that such a discovery presents and argues that whatever the truth of the man's origin, his story deserves a hearing. By allowing this 'anonymous' character to claim legendary status, Whaley suggests that a self-created history is as valid as any other story.

7- Aidoo was a guest speaker at the Post-colonial Women conferccence, York University, Toronto, Canada, 12 october 1988.

8- Trinh T. Minh-ha's work (1989) is also crucial to this debate.

9- Stephen Gray claims that Dike's work "established almost all elements of the "black drama" that would influence both men and women playwrights succeeding her (1990: 82).

10- See Harris (1970: 6-9) for an extended discussion of limbo dancing a response to slavery. Harris maintains that the limbo reflects not only the slaves' dislocation from African tradition but also the possibility of a renascent 'body' that could accommodate African anti other legacies within a new architecture of cultures.

11- Benveniste's *histoire* is, as *Elarn* explains, dedicated to the narration of events in the past, which eliminates the speaking subject and his [*sic*] addressee, together with all deictic references, from the narration' discours, not directly translatable to "discourse", is 'the "subjective mode" geared to the present, which indicates the interlocutors anti their speaking situations' (1980: 144).

12- Tejumola Olaniyan notes that in a number of the play's performances which he attended, the 'hard choice' was palpable, and that even though the aesthetic logic of the play regularly induced the audience to vote for the robbers,no one appeared

comfortable with the consequences (1996).

13- Walcott's term - see Hill ((1985b: 5) for further discussion of walcou's s views on story-telling.

14- Despite Rendra's attempts at subterfuge, it is possible that the play contributed to his arrest in 1978 for allegedly "spreading hatred against the government.

15- Frorn Dike's keynote address, International Women plavwright's s (Conference, Adelaide, Australia, 4 july 1994.

16- The African trickster, particularly in the Yoruba tradition, can connect the effects of the ritual past to the present, but is firstly of fun.

17- Femminist theory also refuses the linear time/history imperative, preferring the choice of a cyclical time frame. *The Rivers of China* enacts both a feminist and a post-colonial repudiation of patriarchal/imperial assumptions of chronological time ancl space.

18-Indigenous informants no doubt assisted in this mapping, but ultinately, settlers and explorers refigured colonial space without regard for indigenes. Even when indigenous place names were kept, the colonising culture decided the merit and appropriateness of such names, setting down on paper (and therefore in history) their newly ascribed signification.

19- Space, in our terms, refers to geographical locations (and how they are translated into a theatrical context) as well as to theatrical buildings and stage locations in which the body is situatecl.

20- See Ferrier (1990: 45-6) for further discussion of this concept and of the intersections between postmodern, post-colonial, and feminist cartographies.

21- In the Melbourne Theatre Company's production of Louis Nowra's *Summer of the Aliens* (1992), the landscape was similarly miniaturised, though perhaps less as a deconstructive technique than as a nostalgic recognition of the passage of time and the functions of memory.

22- The Australian Anzac hero functions in much the same way.

23- In Shadbolt's play, as well as in John Broughton's world War One play, *Anzac* ((1992), and in Vincent O'Sullivan's *Shuriken* (1983) (World War Two), the New Zealand soldiers find that the empire and their duty to the empire put them in unwinnable situations; hence, their supposed ally is, in many ways, more dangerous than the 'official enemy'. In Broughton's *Michael James Manaia* (1991) (Vietnam War)), the ally may have changed to the Americans, but the protagonist finds that his experiences are uncomfortably similar to those of his father in World War Two.

24- See, for instance, David Malouf's *Blood Relation's*, Louis Nowra's *Inside the Island*, and John Kneubuh's *Think of a Garden* (1991). It is also favoured by designers of many settler colony plays.

25- The trope of the bushfire as a regenerative force takes on particular resonance in Australia where some native flora depend on intense heat for germination.

26- The legality of the Treaty is doubtful, not least because it was never ratified.

27- Land forms the basis of many New Zealand plays, from Bruce Mason's *The Pohutukawa Tree* in 1957 to Mervyn Thompson's *Songs to the Judges* in 19S0 to Bruce Stewart's *Broken Arse* in 1990. Approaches to land rights are of course widely varied among these examples: Mason's view can now be read as a patronising account of Maori identification with the land, written

from a Pakeha point of view. Thompson's play, written With the assistance of Don Selwyn (who left before the production was mounted) and Hemi Rapata, is a more informed account of dispossession, again by a Pakeha. Stewart's play interrogates several strangely enduring misconceptions concerning the land rights debate, most memorably, Henry's naive claim that his Pakeha family were the original owners of his estate.

28- Our discussion of Hapipi's play is based on the published version which refers specifically to the Land Court trials of 1977 although the earlier stage version preceded this date.

1- Orkin notes that, in an effort to side-step censorship, many scripts of this era were not written down (1991: 16). *The Island*, by Fugard, Kani, and Ntshona, provides another method of evading censorship: while the play *is* scripted, the metaphoric mime of the first scene is not inscribed on paper thus preventing the play's censoring for illegally discussing prisons (ibid: 166). While the perpetrators of the South African apartheid regime clearly recognised the ways in which control of language amounted to political, social, and racial control, they apparently did not understand the other signifying communicating functions that the stage - and particularly the body on stage - convey.

2- Rendra's work has been the subject of several censorship attempts. At the timeof his writing,. all plays required the approval of the Indonesian police before they could he produced. He was banned from performing in Yogyakarta from 1974 to 1.977, and for some years after his 1978 arrest, the rmeclia was not allowed to report his activities (Lane 1979: 3, note 2).

3- This recalls Pierre Nora's concept of memory as a realm of presence (that is, it is constiuted only by what is remembered in the present) as opposed to conventional history which attempts to construct a verifiable past (1989: 8).

4- Said argues that for an exile on migrant, "habits of life, expression or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally, leading to a double vision which can be not only disorienting but also pleasurable (1990:366).

5- Gaff, known as "Sealer's saviour", is now banned. It consisted of 'a stout stick, heavily bound, with a two-pronged iron hook at the end.

It was used for clubbing the seal' for drawing pelts across the ice; for surviving when the sealers fell through' (Cook 1993: 224). a

sculp is a skin.

6- "Patois" refers to French-based creoles, although it may also cover other syncretic languages.

7- While hybriclity can in some cases indicate a rather less polotically determined acculturation, it is also a highly useful strategy for decentring the agency of just one culture, language, or political system.

8- Christened 'folk opera" bv Ulli Beier - a German academic and editor who travelled throughout Africa and Melanesia in the 1950s, 1960s, and 1970s - this term is a misnomer. Conventionally, folk opera refers to several types of musical drama based on traditional forms, containing little dialogue, and usually opposed to "literary" drama.

9- Derived from Spanish music (usually for stringed instruments) originally associated with bullfighting.

10- See also Walcott's *O Babylon!* ((1976) which incorporates a great deal of reggae music into a narrative specifically about a group of Rastafarians.

الفصل الخامس

1- See, among many other texts, Phelan (1992) and Goodman (1993).

2-Of course 'pure difference' is largely theoretical: as post-structuralism reminds us, difference is always relative since any concept is inseparable from the apparatus against which it is defined.

3- To a certain extent, indigenous theatre in settler societies such as Australia, Canada, and New Zealand assumes a 'majority' audience and is often therefore in the position of having to validate its subject matter and approach (see Van Toorn 190 on the politics of minority texts and majority audiences). In contrast, much African Caribbean, and Asian theatre stages racial issues less overtly, presenting the non-white subject as already 'naturalised'. South African drama, inevitably inflected by apartheid, focuses most insistenly on race, often regarless of expected audience composition.

4-This was not always the case in New Zealand, where some Maori actors in the nineteenth century were less implicated in such representations.

5- Examples include Hernrietta Drake-Brockman's *Men without Wives* (1938), Katherine Susannah Prichard's Bruby Innes (1972) and Thomas Keneally's *Bullie's House* (1980) from Australia; Georges Ryga's *The Ecstasy of Rita Joe* and Gwen Pharis Ringwood's Drum Song (1982) from Canada; and Bruce Mason's *The Pohutukawa Tree* from New Zealand. Many of these plays are thought to be crucial texts for their time and some are even considered revolutionary in their 'treatment' of indigenes, Their representations, however, are clearly limited to the white-constructed semiotic field charted by Goldie.

6- See, for instance, Kan's *Moonlodge*, Moses's *Almighty Voice and his Wife*, and, as a less obvious example, Highway's *Dry Lips*

Oughta Move to Kapushasing.

7- Calling on Fanon, Homi Bhabha distinguishes the 'fetish of colonila discourse' from Freud's sexual fetish, explaining that:

Skin, as the key signifier of cultural and radical difference in the stereotype [of race], is the most visible of fetishes [as opposed to the secrecy and hiddnness of a sexual fetish], recognised as 'common knowledge' in a range of cultural, political, historical discourses , and plays a public part in the radical drama that is enacted every day in colonial societies. (1983:30)

In this scene,Davis is playing with the possibilities that the black body on stage can present in both colonial and post-colonial contexts.

8- This term covers a variety of politically engaged 'deviant' sexualities. Sex-radical performance enables a critique of dominant or prescriptive regimes of gender/sexuality. Subjects explored include performance which figures lesbian, gay, and bisexual issues and/or other aspects of transgressive sexuality such as striptease, prostitution, and transvestism.

9- The women/land trope is variously figured as positive and negative. See, for instance, Kolodny (1975), Montrose (1991), Schaffer (1988), and Van Herk (1992).

10- See Sharpe (1991) for an analysis of the ways in which race problematises many wetern femminist assumptions regarding rape.

11- See Rabillard (1993) for an extensive discussion of the motif of 'absorption and elimination' in Highway's plays and its relashionship.to transformation.

12- This emphasis on masculine aspects of fertility is also evident in *Jokumarawswani* (1972), by the Indian writer, Chandrasekhar Kambar. To prepare for the *Jokumara Hunnive* fertility festival, women fashion clay phalluses and rub butter on the tips in order

to increase their chances of successful pregnancy. The woman themselves are of little consequence to the festival.

13- Boehmer also discusses how female (and some male) post-colonial writers have identified problems in equating the fecund woman with a united national image (1993:271)

14- Existing, in Kristervan terms (1982), between the subject and the object, the abject expresses a desire to transcend the site of conflict by means of expulsion and/or corporeality. The body in post-colonial drama is a product of endeavours to fix varied expressions of the other's corporeality; the post-colonial abject exists in traces of what is unreconciled in the subject's object, or in coloniser/colonised depictions of self and other. The post-colonial abject can thus be described as that which is repudiated, expelled, and /or loathed (including the self). It remains at the borders of the new signification, threatening destabilisation. As the space between a newly constituted self and its threatening borders, the abject manifests itself in the body's staged presence. The grotesque body in Nowra's plays is one such site of representation.

15- See, for example, Watney (1990), Sontag (1978), and Tiffin (1993b). AIDS is a recent example of an infectious disease which has been constructed to demonise particular social groups (homosexuals) and various non-western regions (especially central Africa and Haiti).

16- Solitary confinement is usually only metaphoric in these dramas" rarely does prison theatre actually present a lone actor occupying the stage. Two exceptions, both from New Zealand, are John Broughton's *Michael James Manaia*, a prison drama of sorts, and Oen's *Te Awa i Tahuti*, consisting of one prisoner and one counsellor, Some characters in other plays choose the solitary confinement of silence.

17- In some countries, the construction of nationalism has been so allencompassing and so firmly entrenched that post-colonial

discourse is perceived - erroneously - as contradicting the political agency of nationalism. New Zealand could be reaad as a country where nationalism (particulary a form that has absorbed Maori herutage for Pakeha consumption) is said to oppose post-colonialism even though both discourses employ similar tropes to strategically define the New Zealand self/identify in relation to New Zealand history, geography, and politics.

18- Australia's particular colonila history is also manifest in plays which foreground some kind of incarceration (sometimes in an asylum), often through allegorical narratives where imprisonment resonates with the unnamed' repressed trauma of convictism. See Kelly (1990) for further discussion of this issue.

19- Plays in which much of the narrative action centres on absent characters include Kevin Gilbert's *The Cherry Pickers* (1971), Dennis Scott's *An Echo in the Bone*, Judith Thompson's *Lion in the Streets*, and Patrick Yeoh's *The Need to Be* (1970)

20- This is not the case in other genres such as fiction and poetry, where the Amerindian trickster is often what Cox calls a 'word warrior against colonization' (1989:17). See also Balcock (1985) and Vizenror (1989) on trickster discourse in the North American context.

21- Moses remarks that while non-native actors generally find it extremely difficult to become animals, this transformation is relatively easy for indigenous people who see the natural world as family (1994).

22- For an extended analysis of dance's signifying functions in drama, see H. Gilbert (1992b).

23- Classical ballet complete with the usual costumes of the genre, was added tohe 1993 production of the paly.

24- Likewise in the Garibbean, dance integrates a linguistically divided population as evident in a number of regional theatre

events which include performers from different islands.

25- See, for example the ways in which cross-dressing is figured in Gaines and Herzog (1990), Garber (1992), and Ferris (1993). Brydon (1994). Low (1989), and Tompkins (1996) adress the issue of post-colonial cross-dressing.

26- Make-up, an adjunct of costume signification, is also subject to post-colonial theatrical subversions. In *Otongolin* (1985) by Alakie-Akinyi Mboya, the use of western women's face make-up, which literally marks the body, however temporarily, is even more closely implicated with attempts to deny Africanness. The frequent re-applicatrion of lipstick identifies Oting as a woman who is seeking assimilation with the west at the expense of all Kenyan customs.

27- Diamond's use of the genered pronoun is deliberate here, based on Mulvey's gendered gaze construction.

الفصل السادس

1- In some instances, European countries exert a 'new' or different kind of power- which can be analysed as a form of neo-imperialism - over their former colonies. However, the distinctions between the two are by no means rigid.

2- See Said (1994:345) for a discussion of the ways in which the USA has developed this notion from earlier national myths which postulated global leadership as the nation's 'manifest destiny'.

3- See Kelly (1994), Tompkins (1994c), and Dale and Gilbert (1993) for a fuller discussion of Australia's positioning within Said's Orientalist paradigm. Hodge and Mishra (1991) also explore Orientalism in an Australian context but adapt Said's work as a model for understanding intermal race realtions between settlers and Aborigines.

4- Gunew's distinction between Australian and Canadian treatments of internal colonialism is based on the fact that Aborigines, unlike native Canadians, are not officially categorised as part of the multicultural community. Whereas Australian 'multiculturalism' tends to deal with migration issues, Canadian versions focus more squarely on cultural difference (1993:452-3)

5- Limitations of space do not permit a detailed analysis of Québec's position *vis-a`-vis* Anglophone Canada, See McRoberts (1979) for a historical perspective on the issue, and Chanady (1994) for a discussion to Canadian literature dealing with Québec.

6- Our discussion of recent trends in Québec theatre is indebted to Jane Moss's account of the subject. Moss points out that the 1970s 'revolution' in Québec theatre was closely linked to the nationalist and regionalist movements of the time (1990:256-7). Nationalist sentiment is also common in Anglo- Canadian and

Australian drama of the same era. Although such sentiment is articulated differently in each culture's theatre, it performs a common function as part of the decolonising process.

7- Robert Nunn, for instance, interprets this play as a study of different Québécois responses to cultural hegemony. In his schema, the character Carmen is a model of post-colonial hybridity while her parents maintain a position of marginalised powerlessness (1992: 222-3)

8- When it was revived in 1992, *Balconville* was produced more as a farce than a piece of serious social commentary since its topicality had diminished over the years of debate about language issues in Québec.

9- With this Act, the British coloniser of Québec legalised the Catholic church and guaranteed the protection of the French language and Civil Code in Canada.

10- Literally meaning 'son of the soil', *bumiputera* came into official use in 1970 and has since been used as a category of privilege. As Lo notes, however, *bumiputera* categorasations are themselves contentious and contradictory since they sometimes include (for census purposes) Straits Chinese who have lived in the area for centuries, while at other times they exclude such groups (1995:64-5)

11- Interestingly, the play escaped censorship when it was initially performed, perhaps because Kee was a relatively unknown playwright at the time and/or because the censors did not understand the allusions to Orwell's work. Since then, Kee has spent time in detention for expressing anti-govrnment sentiments (see Lo 1995: 217-18).

12- See, for instance, Kuo Pao Kun's *The Coffin Is Too Big For the Hole* (1985) which addresses the issue of Singapore's oppressive state ideologies, and Ngugi wa Thiong'o's *Mother, Sing for Me* (1982) which was banned by the Kenyan government before its

opening night were, however, extremely popular, as documented by Bjorkman (1989) who reports that busloads of people travelled from distant towns to witness the event.

13- Canadian theatre's response to American economic and cultural hegemony will be discussed below in conjunction with global imperialism.

14- For example, many Australians believe that their government was dupted by the United States into sending troopes to Vietnam. While racism, cultural xenophopia, and fears about the spread of communism undoubtedly contributed to Australia's political decisions on the war, there have been few analyses of these factors.

15- Although the Vietnam War figures in a number of contemporary Australian plays, it is frequetly not the centre of focus but rather a site of repressed trauma. See Gilbert (1996) for an extended discussion on dramatic representations of Australian and American imperialism in Vietnam.

16- At various points, Australia has governed or significantly affected the politics and economics of other nearby territories and South Seas islands, including Fiji, the location of Alexander Buzo's anti-colonial play, *The Marginal Farm* (1983). New Zealand's administration, until recently, of Western Samoa and the Cook Islands can also be considered within the neo-colonial paradigm. John Kneubuhl's *Think of a Garden* is set in Western Samoa when it was governed by New Zealand.

17- Kidnapping someone with the intent of selling him/her into slavery.

18- The cargo cult also exists in a lesss spiritual forum in Malaysia; see Patrick Yeoh's *The Need to Be* (1970). Also a common trope is the African experience of a 'been-to' (either the United States or England) who is expected to produce riches on (usually) his return.

19- David Lan's *Sergeant Ola and His Followers* (1980) enacts a similar critique.

20- Schultz notes that there is no script for this play:'in keeping with the spirit of oral histories, it is still being "written" before and during each performance' (1994:49).

21- See for instance Chi and Kuckler's *Bran Nue Dae,* which reworks both the broadway musical and the picaresque road movie; Stephen Sewwll's *The Blind Giant is Dancing (1983)* which invokes B-grade movie conventions in its critique of US economic imperialism in Australia; and Michael Gow's *The Kid* (1983), which satirises television evangelism as part of its narrative about modern urban alienation.

22- These figures are based on a television documentary, *And the Dish Ran Away with the Spoon*, co-produced by Banyan Studio, Trinidad, 1991.
The documentary compares the St. Lucian situation with that of Cuba which has 70 per cent local programming and four stations for over ten million people.

23- In Trinidad, 'liming' which involves hanging about' or loafing, usually with with friends, is not just a recreactional activity but something akin to an art. Mostly a male activity, liming often includes verbal repartee which has much in common with Carnival speech traditions.

24- Walcott discusses this issue at length in his essay, 'The Caribbean: Culture or Mimicry', arguing that a possible solution to the Caribbean's dependence on US cultural models is to remember that many of those models are signnicantly influenced by black culture (1992;26-7)

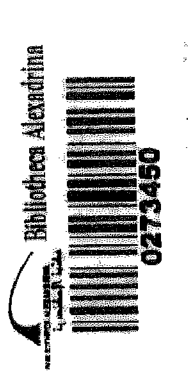
25- The following discussion deals only with representation of

Canadian-American relations as they are represented in a selected few playtexts. See Filewod (1992b) for an axtended discussion of the ways in which Canadian theatre as a cultural practice has sought to define itself against the hegemony of American forms and the influx of American capital.

المحتوى

صفحة


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)


Bibliotheca Alexandrina
0273450